

El Modernismo

Edición de
LILY LITVAK

EL ESCRITOR Y LA CRITICA

EL MODERNISMO

PERSILES-81
SERIE *EL ESCRITOR Y LA CRITICA*

EL ESCRITOR Y LA CRITICA

Director: RICARDO GULLON

TITULOS DE LA SERIE

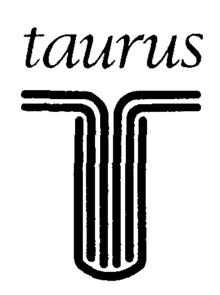
Benito Pérez Galdós, edición de Douglass M. Rogers.
Antonio Machado, edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips.
Federico García Lorca, edición de Ildefonso-Manuel Gil.
Miguel de Unamuno, edición de Antonio Sánchez-Barbudo.
Pío Baroja, edición de Javier Martínez Palacio.
César Vallejo, edición de Julio Ortega.
Vicente Huidobro y el Creacionismo, edición de René de Costa.
Jorge Guillén, edición de Biruté Ciplijauskaité.
El Modernismo, edición de Lily Litvak.
Rafael Alberti, edición de Manuel Durán.
Miguel Hernández, edición de María de Gracia Ifach.
Jorge Luis Borges, edición de Jaime Alazraki.
Novelistas hispanoamericanos de hoy, edición de Juan Loveluck.
Pedro Salinas, edición de Andrew P. Debicki.
Novelistas españoles de postguerra, I, edición de Rodolfo Cardona.
Vicente Aleixandre, edición de José Luis Cano.
Luis Cernuda, edición de Derek Harris.
Leopoldo Alas «Clarín», edición de José María Martínez Cachero.
Francisco de Quevedo, edición de Gonzalo Sobejano.
Mariano José de Larra, edición de Rubén Benítez.
El Simbolismo, edición de José Olivio Jiménez.
Pablo Neruda, edición de Emir Rodríguez Monegal.
Julio Cortázar, edición de Pedro Lastra.

TITULOS PROXIMOS

Juan Ramón Jiménez, edición de Aurora de Albornoz.
José Ortega y Gasset, edición de Antonio Rodríguez Huéscar.
Ramón del Valle-Inclán, edición de Pablo Beltrán de Heredia.
Octavio Paz, edición de Pedro Gimferrer.
El Romanticismo, edición de Jorge Campos.
La novela picaresca, edición de Fernando Lázaro Carreter y Juan Manuel Rozas.
El Surrealismo, edición de Víctor G. de la Concha.
Teatro español contemporáneo, edición de Ricardo Doménech.
El Naturalismo, edición de José María Martínez Cachero.
Manuel Azaña, edición de José Luis Abellán y Manuel Aragón.
Mario Vargas Llosa, edición de José Miguel Oviedo.
Gabriel García Márquez, edición de Peter Earle.

EL MODERNISMO

Edición de
LILY LITVAK



Cubierta
de
Antonio Jiménez
con viñeta
de
Manuel Ruiz Angeles

Primera edición: 1975
Segunda edición: 1981

Príncipe de Vergara, 81 - Madrid-6
ISBN: 84-306-2081-8
Depósito Legal: M. 12.560 - 1981
PRINTED IN SPAIN

INDICE

I

CARACTERIZACION DEL MODERNISMO

II

TECNICAS DEL MODERNISMO

III

TEMAS DEL MODERNISMO

NOTA PRELIMINAR

El modernismo está ahora en un proceso de revaluación, más aún, se está popularizando, y, como varios movimientos artísticos y literarios del fin de siglo europeo, se está poniendo de moda. Es interesante este nuevo interés por un movimiento que a menudo ha sido deformado por la crítica, que lo ha reducido a un arte decadente de cisnes, lirios y lánguidas doncellas prerrafaelistas. Ahora, mucho más que antes, se le ha vuelto a situar en una justa perspectiva que da relieve a su originalidad e importancia.

Gran parte de la crítica, insistiendo en la preestablecida dicotomía entre modernismo y noventayochismo, ha señalado sistemáticamente como característica principal del modernismo un esteticismo narcisista, y ha estereotipado al escritor modernista como un *poseur* retirado del mundo, que en su torre de marfil se contempla, como la *Hérodiade* de Mallarmé:

> Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
> Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.

Estos juicios han encubierto durante bastante tiempo las verdaderas premisas del modernismo, y aun una crítica que concede a este movimiento su justo valor por la renovación del lenguaje lírico que llevó a cabo, pasa muchas veces por alto sus puntos fundamentales.

Al revisar la crítica he encontrado también que ciertos aspectos del modernismo —algunos de sus temas, algunas de las influencias que lo orientaron, algunas de sus

manifestaciones— han sido en cierta forma olvidados. Así, tenemos varios estudios sobre el refinamiento del modernismo y pocos que hablen de su atracción hacia los primitivos; se habla bastante de la influencia parnasiana o simbolista en el movimiento, y poco de la que ejercieron Ruskin o los prerrafaelistas. Se subraya el esteticismo modernista y se olvida el señalar que esta actitud era una reacción al asfixiante materialismo de la clase media, un deseo de sustituir la darwiniana «lucha por la vida» de esa sociedad por la premisa de «la vida por el arte», o, mejor aún, «la vida como arte». Se habla del escapismo modernista y no se analiza suficientemente cómo, por esas mismas razones, el modernismo es una toma de conciencia de aquella sociedad y explica y juzga espontáneamente a su época.

El modernismo —dijo Juan Ramón Jiménez— no fue sólo una tendencia literaria, sino una tendencia general, «porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza».

En efecto, visto desde esta definición, de las más válidas que existen hasta la fecha, la unidad estética, moral y social del modernismo es neta, y todas aquellas tendencias que lo integran, al parecer disímiles y aun opuestas, revelan el mismo rechazo del mundo positivista y la misma aspiración a la Belleza. Por ello, el punto central del modernismo, lo que reúne a todos los modernistas de España y América, es más que la lucha por la libertad prosódica, un neoespiritualismo común a toda la vanguardia intelectual europea de aquel entonces.

Estos son los principios en los que me he basado para construir esta antología. Existe también, afortunadamente, una cantidad de estudios críticos que han analizado al modernismo con apropiada profundidad y en su debido contexto temporal y geográfico. El reunir algunos de ellos en este volumen ayudará a comprender ese movimiento. El definir el modernismo, enfrentarse con su problemática, seguir su evolución, mostrar la trascendencia de sus premisas estéticas y filosóficas, tal es el objeto de esta antología crítica. El formarla no ha sido fácil, pues el modernismo ha sido fuente inagotable de estu-

dios y discusiones y las limitaciones de espacio me han obligado a no incluir más que una pequeña parte del material que habría escogido, así como a eliminar excelentes trabajos por ser demasiado largos. Por la vastedad del tema y por la estructura que he dado a la antología, he tratado de elegir estudios que traten sobre el modernismo en general y no sobre autores en particular.

He intentado dar una gama de la crítica del modernismo desde los años de principios de siglo hasta nuestros días, pues en muchas ocasiones los análisis de aquel entonces nos dan una visión clara, más fresca, tal vez por no estar aún falseada por los clichés o los valores preestablecidos que la crítica literaria impuso al modernismo a través de los años.

Creo que para el estudio de ese período, las principales fuentes son —junto con sus obras literarias y artísticas— los documentos de la época: revistas, periódicos, correspondencia, memorias, recuerdos. Por ello, he incluido en este volumen una sección, «Revistas del modernismo», que junto con la que le precede, «Los modernistas», nos hablan de material de primera mano y nos dan noticias muchas veces de textos raros o difícilmente accesibles.

He dedicado una pequeña parte al antimodernismo porque me parece que al modernismo lo explican tanto sus logros como sus fracasos, dudas, desengaños y exageraciones; tanto el entusiasmo que despertó entre sus seguidores, como la barrera de incomprensión con que se ha tropezado desde sus orígenes hasta la fecha. El antimodernismo revela, bajo la punzante sátira o la rotunda condena, una buena definición de ciertas características del modernismo.

Para completar la antología he agregado una lista de libros sobre el modernismo, que también, por lo extenso del tema, se restringe a obras que hablen sobre el modernismo en general. Para una bibliografía más completa, el lector puede acudir a las recopiladas por Robert Roland Anderson (*Spanish American Modernism: a Selected Bibliography,* Tucson; University of Arizona Press, 1970) y por Homero Castillo (*Estudios críticos sobre el modernismo,* Madrid; Gredos, 1968), así como a las bibliografías existentes sobre algunos escritores modernistas en particular.

Quiero dar las gracias a los autores de los ensayos in-

cluidos en este volumen por el permiso que me han dado de publicarlos y mencionar la especial gratitud que debo a mis colegas y amigos Ricardo Gullón, Allen Phillips y Pablo Beltrán de Heredia por sus invaluables consejos y su generosa ayuda en la preparación de esta antología.

LILY LITVAK

I

CARACTERIZACION DEL MODERNISMO

RAMON DEL VALLE-INCLAN

MODERNISMO

Jamás han sido las ideas patrimonio exclusivo de sus expositores. Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por un hálito de personalidad o por la belleza de expresión. Ocurre casi siempre que cuando un nuevo torrente de ideas o de sentimientos transforma las almas, las obras literarias a que da origen son bárbaras y personales en el primer período, serenas y armónicas en el segundo, retóricas y artificiosas en el tercero. Podrá, aislada, la personalidad de un poeta adelantar o retroceder en la evolución, pero la obra literaria en general sigue su órbita con absoluto fatalismo, hasta que germinan nuevas ideas o se forman nuevos idiomas.

Por todo esto, no puede afirmarse sin notoria injusticia que sean las contorsiones gramaticales y retóricas achaque exclusivo de algunos escritores llamados «modernistas». En todas las literaturas —si no en todos los tiempos— hubo espíritus culteranos, y todos nuestros poetas decadentes y simbolistas de hoy tienen en lo antiguo quien les aventaje. Que yo sepa, no ha llegado nadie entre los vivos a las extravagancias del jesuita Gracián, ya citado a este propósito por don Juan Valera. «Gracián, en su poema *Las Selvas del Año,* nos presenta al Sol como picador o caballero en plaza, que torea y rejonea al Toro celeste, aplaudiendo sus suertes las estrellas, que son las damas que miran la corrida desde los palcos o balcones. El Sol se convierte luego en gallo,

Con talones de pluma
y con cresta de fuego,

y las estrellas, convertidas en gallinas, son presididas por el Sol,

Entre los pollos del Tindario huevo;

lo cual significa que el Sol llega al signo de los Gemelos,

Pues la gran Leda por traición divina,
Empolló clueca y concibió gallina».

Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de «modernismo», no son seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra «modernismo», como todas las que son muy repetidas, ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar en cierto modo lo que ella indica o puede indicar.

La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. Teófilo Gautier, autor de la *Sinfonía en blanco mayor,* afirma en el prefacio a *Las flores del Mal* que el estilo de Tertuliano tiene el negro esplendor del ébano.

Según Gautier, las palabras alcanzan por el sonido un valor que los diccionarios no pueden determinar. Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina. Cuando Gautier habla de Baudelaire, dice que ha sabido recoger en sus estrofas la leve esfumación que está indecisa entre el sonido y el color; aquellos pensamientos que semejan motivos de arabescos, y temas de frases musicales. El mismo Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes, como otras almas gozan con la música. Para este poeta, los aromas no solamente equivalen al sonido, sino también al color:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

Pero si Baudelaire habla de perfumes verdes, Carducci ha llamado verde al silencio y Gabriel D'Annunzio ha dicho con hermoso ritmo:

Canta la nota verde d'un bel limone in fiore.

Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad no son otra cosa que una consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados. En los idiomas primitivos apenas existen vocablos para dar idea del color. En vascuence, el pelo de algunas vacas y el color del cielo se indica con la misma palabra: «artuña». Y sabido es que la pobreza de vocablos es siempre resultado de la pobreza de sensaciones.

Existen hoy artistas que pretenden encontrar una extraña correspondencia entre el sonido y el color. De este número ha sido el gran poeta Arturo Rimbaud, que definió el color de las vocales en un célebre soneto:

A-noir, E-bleu, I-rouge, U-vert, O-jaune.

Y más modernamente, Renato Ghil, que en otro soneto asigna a las vocales no solamente color, sino también valor orquestal.

A, claironne vainqueur en rouge flamboiement.

Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el «modernismo» en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno sólo formaban ya para Baudelaire:

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un:
Son halaine fait la musique
Comme sa voix fait le parfum.

[*La Ilustración Española y Americana* (Madrid), VII (22 de febrero 1902),114].

EDUARDO L. CHAVARRI

¿QUE ES EL MODERNISMO Y QUE SIGNIFICA COMO ESCUELA DENTRO DEL ARTE EN GENERAL Y DE LA LITERATURA EN PARTICULAR? [1]

Lema: *Pax in Lumen*

Apenas nacido el modernismo, don Hermógenes lo dio por muerto.

Y quisieron acabar de enterrarlo comerciantes, modistas, peinadoras y hasta las criadas de servir. Hoy apenas existe jefe de negociado que no sepa burlarse de *los modernistas*, ni chulo de género chico que no crea un deber el hacer chistes con la palabreja.

Realmente constituye difícil empresa la de precisar la significación del modernismo. Entre nosotros se le ha considerado como sinónimo de extravagancia, de afán impotente de originalidad, de absurdo premeditado... ¡Vicio nuestro éste de fijarnos más en las palabras que en las ideas, enterándonos a medias de las cosas! Cierto que hay quien se llama *modernista*, como muchos ciudadanos se titulan católicos a falta de otra cosa que llamarse; pero las excrecencias de un árbol no son sus flores ni sus frutos; es preciso, por tanto, distinguir.

I

El modernismo, en cuanto movimiento artístico, es una evolución y, en cierto modo, un renacimiento.

No es precisamente una reacción contra el naturalismo, sino contra el espíritu utilitario de la época, con-

[1] El lector tal vez echará de menos algunas producciones de literatos eminentes, los cuales debían figurar en este sitio. Tal omisión obedece a impulsos de delicadeza, nacidos de las condiciones en que habían de ser juzgadas las obras presentadas al concurso de *Gente Vieja*.

tra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo.

El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca, debe sentir el *ansia de liberación*, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente. No podía ser de otro modo: nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento; adormecióse la imaginación y huyó la poesía; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado; el canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo; en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas, y los alambres del teléfono no dejan a la mirada perderse en la profundidad azul; el piano callejero mata la musa popular: ¡estamos en pleno industrialismo! En medio de este ambiente, vemos infiltrarse cada vez más en el alma de las gentes la «afectación de trivialidad», especie de lepra que todo lo infecciona y lo degrada: entre nosotros se traduce por el chulapismo y el flamenquismo, los cuales triunfan con su música patológica y su «poesía» grosera, haciendo más y más imposible todo intento de dignificación colectiva... En oposición a esto, entran *nella commedia dell arte* las máscaras grotescas del pedantismo y el *dilettantismo*, entecos, asexuales y tan perniciosos como los males anteriores. Y he ahí la materia que ha venido a formar al «público» (es decir, lo contrario del «pueblo»-*gens*), masa trivial y distraída, que no tiene *voluntad* para la obra de arte, masa indiferente y hastiada, que protesta con impaciencia cuando se la quiere hacer sentir. ¿No había de sublevarse todo espíritu sincero contra estas plagas?

Tal es la aspiración de donde nació la nueva tendencia de arte, tendencia que puede ser considerada, en último término, como una palpitación más del romanticismo. Adviértase que damos aquí a la palabra «romanticismo» su acepción más general, en cuanto indica lo contrario al espíritu gramatical y retórico, a las fórmulas inertes, cristalizadas, por decirlo así. ¿Acaso no es la

savia romántica la que animó el espíritu de nuestro arte europeo? De ellas fueron hijas las tendencias naturalistas, pesimistas y realistas que actualmente viven todavía: el modernismo es otra nueva evolución de aquella fuerza.

Es tanto más natural esta aspiración a establecer un arte que exprese el alma de nuestro timpo, cuanto que la civilización moderna no tiene aún *un modo artístico* peculiar (exceptuando tal vez la música). El siglo XIX nos ha legado por herencia la fiebre de los inventos; no tuvo tiempo para más; ni el vapor ni la electricidad nos han traído *su* arte; se construye un puente de hierro con sus líneas escuetas y se aprovechan para postes las barras de acero de la vía; es lo útil, lo inmediato tan sólo. Recordemos ahora que de una zanja para conducir agua hicieron otros hombres acueductos y fuentes maravillosas; que de la necesidad de reunir mucha gente bajo una bóveda nacieron los afiligranados arbotantes de las construcciones góticas, «inmensos millares de lejanas leyendas»; pero los caminos de hierro sólo han creado la recta monótona que rompe sin compasión las líneas del paisaje; y los automóviles no han sabido encontrar todavía su forma, como la hallaron los antiguos carros griegos o las elegantes carrozas Luis XV. Así pues, en el fondo del modernismo germina el deseo de obtener las nuevas formas de arte no encontradas todavía por nuestra civilización, demasiado «mercantil».

II

El origen del modernismo enseña la verdad de lo dicho. Nació en Inglaterra con las doctrinas artísticas de Ruskin. El alma inglesa de hace un siglo (semejante a la española actual, según la justa observación de J. Treman), desalentada por las guerras civiles, por la inmoralidad política, por el desconocimiento del derecho público, que traía la consiguiente pérdida de territorios, vivía en pleno egoísmo cesarista, del cual aún no ha sabido despojarse en absoluto; era más seca y más gris que un *raíl* de camino de hierro: era vulgar, individualista, se mostraba en los rasgos con que hoy la sintetiza el notable dibujante humorista alemán Bruno Paul; grandes extremidades, grandes mandíbulas y sin corazón. Pues en aquel medio extraño aparece la más ferviente protes-

ta que imaginarse puede contra la desesperante falta de sentido estético. Conocida es la vida de Ruskin, su apostolado infatigable, en el cual se predicaba con el ejemplo; secundado por Burne Jones y sus amigos artistas, inició el renacimiento, llevó a los edificios, a los elementos decorativos, a los muebles, su delicada interpretación de la naturaleza; y un vivificante soplo de alegría penetra en el vulgar *home*, modelo hasta entonces de sequedad y mal gusto.

Las nuevas tendencias corrieron pronto por Europa. Eran la reacción contra los descuidos de una época que había dejado dormir la conciencia de los pueblos entre cesarismos, comerciantes y políticos. El militarismo de Alemania, el intelectualismo francés, todos los frutos de una fiebre de vida ansiosa y sobresaltada han favorecido aquella expansión.

Así ha venido a formarse el actual criterio artístico, tomando aspectos diferentes, que hacen muy difícil un deslinde bien determinado. El modernismo es la aspiración general, pero entre sus muchas fases pueden distinguirse dos grandes formas: una que proviene de su origen y de su desenvolvimiento en los países del Norte de Europa, y otra que nace principalmente en París. Es algo semejante a lo que ocurrió con el primer gran vuelo romántico: una dirección hacia el «espíritu» y otra hacia la forma exterior más o menos ornamental.

III

Es característica del arte moderno la *expresión*: hacer de la obra de arte algo más que un producto de receta; hacer un trozo de vida; dar a la música un calor sentimental en vez de considerarla como arquitectura sonora; pintar el alma de las cosas para no reducirse al papel de un fotógrafo; hacer que la palabra sea la emoción íntima que pasa de una conciencia a otra. Se trata, pues, de la simplicidad, de llegar a la mayor emoción posible sólo con los medios indispensables para no desvirtuarla; en definitiva, se buscan los medios para el fin, y no lo contrario, o sea la fórmula de *conseguir el efecto por el efecto*.

Pero el espíritu contemporáneo, solicitado por infinitas contradicciones, lleno de dudas y vaguedades, ne-

cesita medios de expresión muy diferentes. El verdadero artista, para reflejar los variados matices del sentimiento actual, ha de recurrir a nuevas fórmulas: palabras o giros peculiares de lenguaje, contrastes determinados de color, especiales sucesiones armónicas... Aquí estaba el peligro, pues los que no tienen personalidad propia ni suficiente talento para conseguir la independencia no podían hacer sino imitar, y como nada más se imita que la «manera», nació de aquí la consiguiente *afectación de estilo*, que trajo consigo la serie de *modernistas-caricatura*, errantes por libros y revistas minúsculas. Estos han considerado como fin lo que sólo era procedimiento, erigiendo como ideal el *efecto a todo trance*: fue una especie de *neo-meyerbeerismo* que se reveló en las artes plásticas por la exageración de factura en las fórmulas impresionistas, puntillistas, complementarios, etc., y en literatura por los parnasianos y «exhuberantes» a lo D'Annunzio, es decir, por lo contrario de la simplicidad sincera a que tiende el arte *expresivo*, por el triunfo de la *sensación* sobre el sentimiento.

Pero, ¿se negará por esto el valor de semejante movimiento artístico? Por su forma de nacimiento, por ese afán de embellecer la vida, se ha extendido con gran rapidez, sobre todo en las artes decorativas; frescos, tapices, muebles, llevan hoy el sello de los maestros, y a él se debe hoy la nueva aplicación, que tanto puede influir en la cultura popular: el cartel artístico, que cuenta con obras admirables de autores tan afamados como Privat, Livemont, Edel, Mucha, Startey, Hoenstein, Ibels, y tantos otros. El arte moderno lleva en él a los grandes artistas de Alemania, Suecia, Rusia e Inglaterra; son los mejores pintores quienes dan modelos para decorar edificios, muebles, telas y joyas: baste citar a Paul Berck, Hunger, Hans Christiansen, Albert Reismann, H. Varenstein, Kolo, Mosen... la lista sería interminable.

IV

Por lo que a la literatura se refiere, claro es que la profusión de fórmulas ha de ser mayor; pero en el fondo siempre se ve la misma ilusión por un arte desinteresado. Los modos de expresión del clasicismo, así como los que nacen de las formas naturalistas, del pe-

simismo, del realismo, todos, en suma, tratan de unirse en el sentimiento moderno para contribuir a la virtud expresiva del arte. Así, se ven diferentes orientaciones que reclaman todas el nombre de modernistas. Es de notar, especialmente, el renacimiento del espíritu popular «característico», notándose en literatura lo que ya se observó en la música (¿no es el artista hijo de su tiempo y de su raza?); lo que hizo, por ejemplo, Schumann se ve hoy con más actualidad en Grieg, Hansorger, Sinding, Weingartner, Humperdink, Glazounow, por no citar más; de igual modo, han aparecido escritores tan *modernos,* aunque tan varios en sus orientaciones, como Gorki, Jalowicz y Tchekhof, Weils y Shipmann, Max Bruns y Dehmel. En cuanto al teatro, que refleja el espíritu de la época, ¿habrá necesidad de citar las obras de los autores de *Peer Gynt, Hedda Gabler, La intrusa, Magda, Como las hojas, La segunda esposa de Tangueray,* que ya son más conocidas entre nosotros?

El reflejo de la corriente moderna en España no ha podido menos de dejarse sentir hondamente. Nos encontramos en circunstancias especiales de miseria espiritual que pueden favorecer un renacimiento, si así lo permite la suerte. En pintura se nota más pronta la emancipación; Pinazo, Sorolla, Rusiñol, Casas, Mir..., lo prueban de modo cumplido.

Y modernistas son muchas obras de nuestros primeros escritores aunque alguien se escandalice de la herejía: tales *El viejo verde, El engañapobres* y las de los más «jóvenes»: *Huellas de almas, La novela de la vida, Idilios vascos, Almas ausentes,* etc. Nuestro Teatro ¿quién sabe si con las modernas miras podrá salvar la crisis por que pasa, gracias a un sistema de obras *parlamentarias,* escritas para vivir mucho tiempo en los carteles... una temporada. Inútil será también citar lo que produjeron los autores de *La alegría que pasa, ¡Libertad! Piquerol, Los encarrilados...* He aquí otras tantas formas de orientación para sacarnos de la vulgaridad reinante. En cuanto a la poesía, ¿por qué ha de ser modernista solamente lo gongorino y decorativo, en vez de lo poético sincero? Quien conozca las admirables impresiones de Juan Maragall, las de Apeles Mestres, no pocas de Marquina, de Vicente Medina (por no citar sino a los más modernos) dirá si esta poesía es una lo-

gomaquia incoherente o una fuente fresquísima de bellezas.

Dejemos que se acojan al modernismo los que intenten decir algo propio. En medio de todas las «exageraciones», que muchos imputan a la «escuela», se ve que hay animación, que hay lucha, que hay vida. Exagerada o prudente, impetuosa o parca, vale más esto que vivir consumiéndose en la propia nada, signo de solemne tontería. Y morirse por tonto debe ser lo más lastimoso del mundo.

1. Los extranjeros ha tomado no pocos procedimientos «nuevos» de nuestros Velázquez y Goya, a muchos les sorprenderá ver nacer tendencias modernistas del Museo del Prado.

[Respuesta premiada en el concurso de *Gente Vieja*, *Gente Vieja* (Madrid, 10 de abril de 1902), 1-2.]

RAFAEL FERRERES

LOS LIMITES DEL MODERNISMO Y LA GENERACION DEL NOVENTA Y OCHO

En 1938 publicó Pedro Salinas su interesante ensayo «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus»[1], en el que pretende y quiere separar en dos escuelas, en dos denominaciones diferentes (modernismo y 98) a los escritores que hoy, gracias a su esfuerzo y al de los que les han seguido, pasan por tales.

Su tesis no es que «España rechazara el modernismo de buenas a primeras. El modernismo fue aceptado y cultivado durante varios años, y entonces es cuando nace la confusión que tratamos de deshacer»[2]. Más que *confusión,* como dice el admirado poeta, sería mejor indicar *fusión* entre estas dos actitudes literarias y vitales bastante afines, como veremos. Con este afán que hay de clasificar todo lo material y humano había que poner etiqueta preceptiva, había que reunir gregariamente a los escritores más diferenciados entre sí de toda la historia de la literatura española. Este loable deseo inicial de Salinas de poner un poco de orden, de clasificar espiritual y estilísticamente a estos prosistas y poetas le llevó,

[1] Incluido en su libro *Literatura española del siglo XX,* 2.ª edición, Méjico, 1949.

[2] Escribe Salinas en el citado ensayo: «Rubén Darío, en varios pasajes de sus obras, se jacta, no sin razón, de su influencia en el nuevo rumbo que tomaron las letras españolas. En efecto, ¿por qué no habían de aceptar los hombres del noventa y ocho el nuevo idioma poético, el modernismo, como lenguaje oficial de la nueva generación? Al fin y al cabo, convenía con su *íntimo norte, tenía algo de revolucionario y de renovador, era lo mismo que* ellos querían hacer, sólo que en un horizonte mucho más amplio: una revolución renovadora».

exageradamente, a trazar una frontera, una línea divisoria más precisa, entre una y otra escuela, que la que separa a España de Francia, como si en estas cosas espirituales, siempre fluctuantes, siempre inquietas y tornadizas, cupiera la inmovilidad del mojón. Si Salinas no hubiera pasado por alto algunos ejemplos de gran valor, que se contraponen a los esgrimidos por él, encontraríamos mayor cautela en sus afirmaciones.

Don Pedro Laín Entralgo, en su conocido y celebrado libro *La generación del noventa y ocho* (Madrid, 1945), también sigue el criterio diferenciador de Salinas, pero con discrepancias respecto a quienes integran uno y otro bando literario.

Guillermo Díaz Plaja todavía va más lejos que sus predecesores en su voluminosa e interesante obra *Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid, 1951). Para él son dos escuelas antagónicas, en la que una, el noventa y ocho, representa lo masculino, y la otra, el modernismo, lo femenino. Distinción poco afortunada e impropia por muchos distingos psicoanalistas que se le pongan. Esta clasificación (como la que dio otro señor, éste al margen de la literatura, de que Renacimiento es lo femenino y Barroco es lo masculino), que pronto ha arraigado entre los diletantes, no hace más que crear confusión y se sale de la crítica puramente literaria. ¡Santo Dios, si el difunto Valle-Inclán se supiese inmerso en una escuela de rasgos femeninos! Si se precisa calificar sexualmente, que no veo la necesidad, un movimiento literario como éste, ¿por qué no dentro de lo viril buscar los matices que le convengan?

Dámaso Alonso, en su sagaz trabajo «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado» [3], plantea el problema desde un punto de vista distinto:

> Hace ya muchos años que hice un intento para aclarar ese concepto de poesía del 98. Unas veces se habla de «generación del 98» y otras de «modernismo». Para poner un poco de diafanidad en la distinción de ambas ideas hay que apoyarse en estribos estrictamente lógicos: modernismo y generación del 98 son conceptos heterogéneos; no pueden compararse ni tampoco coyundarse en uno más general, común a los dos. Modernismo es, ante todo, una técnica; la posición del 98 —digámoslo en alemán, para más claridad—, una *Weltanschauung*. Aquí descansa la diferenciación esencial. No deja de tener interés tampoco

[3] Recogido en su libro *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1952.

que el modernismo sea hecho hispánico, y la actitud del 98, exclusivamente española; que el modernismo sea un fenómeno poético —que, como veíamos en Valle-Inclán, puede colorear la prosa— y la posición del 98 se encuentre preferentemente en prosistas (pero, como vamos a ver, puede darse también en poetas). Quiere esto decir que «modernismo» y «actitud del 98» son conceptos incomparables, no pueden entrar dentro de una misma línea de clasificación, no se excluyen mutuamente. Dicho de otro modo: se pueden mezclar o combinar en un mismo poeta o en un mismo poema. A una primera luz, los hombres de hacia 1900 nos habrían parecido claramente escindidos entre una generación de poetas (modernistas) y una de prosistas (los del 98). Pero ahora ya no podemos verlo así: resulta que de los poetas de —aproximadamente— la generación de Machado sólo hay uno quizá (Juan Ramón Jiménez) en quien no se transparente tanto la coloración del 98; de los demás, Unamuno y Antonio Machado la tienen, de modo reconocido por todos, y también Manuel, como vamos a ver ahora. En especial, en los dos hermanos Machado se mezcla la técnica inicialmente modernista con la visión del mundo noventayochesco[4].

Veamos, ahora, quiénes integran los grupos modernistas y del 98.

Salinas teoriza en su ensayo citado y sólo menciona unos pocos nombres, los más representativos: Rubén Darío, Manuel Machado y un sí es no es, o un modernista a su manera, Juan Ramón Jiménez. El otro grupo, el del 98, lo forman Unamuno, *Azorín*, Baroja y Antonio Machado.

Pedro Laín detalla los que pertenecen al 98: «Unamuno, Ganivet, *Azorín*, Baroja, Antonio Machado, Valle-Inclán, Maeztu, Benavente, Manuel Bueno»[5].

Díaz Plaja discrepa de Laín en la inclusión que hace de Valle-Inclán como del 98[6]. Y añade: «Alejado de la realidad circundante, en aras de un puro deleite estético, Manuel Machado marca así perfectamente su posición, tan modernista como antinoventayochista»[7].

Dámaso Alonso, en su artículo citado, escribe: «Todos ellos [Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado]

---

[4] Página 90. Son interesantes las notas que acompañan a este trozo transcrito.

[5] Pedro Laín hace algunas salvedades: «Otro grupo de escritores más próximos a la condición de «literatos puros» y más influidos por el modernismo: Valle-Inclán, Benavente, Manuel Bueno. No lejano de ellos en la actitud, sí en la valía, Francisco Villaespesa», p. 69.

[6] *Ob. cit.*, p. 151.

[7] *Ob. cit.*, p. 154.

han nacido del modernismo, para dejar pronto de ser poetas modernistas»[8].

Y, por último, para no citar más críticos y cerrar esta clasificación con una autoridad extranjera que ha trabajado sobre este tema, Hans Jeschke[9] da buenas razones para considerar del 98 «sólo el dramaturgo Benavente, los prosistas Valle-Inclán, Baroja, *Azorín* y el poeta lírico Antonio Machado»[10].

Conviene analizar, aunque sea someramente, qué es en opinión de Salinas (y de los que le siguen) lo que separa principalmente el modernismo del 98.

PREOCUPACIÓN DEL PAISAJE: CASTILLA Y PARÍS

Para la mayoría de los críticos que han tocado este aspecto en los escritores que nos ocupan, Castilla es sinónimo de hondura, de fina frugalidad, de melancolía. París, cocotas, frivolidad, cafés y alcohol. Detengámonos un poco en este punto porque aclara la fusión que existe entre modernistas y noventayochistas. Si pacientemente leemos y releemos (porque las lecturas antiguas se olvidan) los libros de estos escritores, veremos qué poca base tiene esa disyuntiva de Castilla o París. Es más: todavía hay otro paisaje que sienten con intensidad mayor, o por lo menos con mucho más afecto: el paisaje natal de cada uno de estos escritores provincianos. Ciertamente, si cotejamos textos no es frecuentemente Castilla la que sale mejor librada, y aún para ella son los objetivos negativos[11].

Para ejemplificar lo dicho tomemos a Baroja, *Azorín* y Antonio Machado como representantes indiscutibles

---

[8] *Ob. cit.*, p. 67.

[9] *La generación de 1898*. Traducción de Y. Pino Saavedra, revisada por el autor. Prólogo de Gonzalo Fernández de la Mora, Madrid, 1954, p. 86.

[10] Otras opiniones sobre los que integran la generación del 98: Baroja (*Divagaciones apasionadas*), *Azorín* (*Clásicos y modernos*), Gregorio Marañón («Ensayo sobre el academicismo de don Pío Baroja», publicado en *La Nación*, Buenos Aires, abril 1935), P. Miguel Oromí (*El pensamiento filosófico de Unamuno*, Madrid, 1943, p. 52). Véase la larga bibliografía que se incluye en el libro de Hans Jeschke.

[11] Antonio Machado: «A orillas del Duero» (XCVIII), «Orillas del Duero» (CII), «Campos de Soria» (CXIII), «Desde mi rincón» (CXLIII), etc. *Azorín*: «El mar», en su libro *Castilla*. Compárense «Una ciudad levantina» y «Una ciudad castellana», capítulos del libro *España*. Baroja: *Camino de perfección*.

del 98. A Rubén Darío y a su más preclaro discípulo, Manuel Machado, como figuras del modernismo. Algunas veces traeremos los nombres de otros escritores de este momento.

Para todos, sin excepción, París es una meta, un anhelo. Todos llegan a vivir y a saborear París. Les apasiona la ciudad y lo que ella representa. *Azorín*, aparte de los innumerables artículos que le dedica, escribe varios libros, tales como *Entre España y Francia* (*Páginas de un francófilo*) [1917], *París, bombardeado* (1919), *Racine y Molière* (1924), *Españoles en París* (1939), *París* (1945), etcétera. Mucho ha escrito *Azorín* sobre Castilla, mucho la siente y quiere; pero siempre que hay en sus obras la comparación con su tierra, es su región la que sale ganando. En las *Páginas escogidas* (1917) comienza con una cita francesa de Balzac, y el primer trabajo que figura es «Levante»; el segundo, «La Mancha»; el tercero, «Carros». Basta leer estos tres trozos seleccionados por él mismo, comprobar los adjetivos que emplea y el optimismo melancólico y la tristeza que exhalan, para cerciorarse de lo dicho.

Don Pío Baroja, «gran conocedor de todos los rincones de París», escribe su fiel acompañante en aquella ciudad, Miguel Pérez Ferrero, tiene dos novelas situadas en la capital de Francia: *Las tragedias grotescas* y *Los últimos románticos*. Para su aspecto regional, suya es esta frase: «Yo quisiera que España fuera el mejor rincón del mundo, y el país vasco el mejor rincón de España...». El número de sus novelas vascas es tan considerable que no es necesario citarlas.

Don Antonio Machado, como su hermano Manuel, han sentido también la llamada de París. Allí marchan, allí trabajan como traductores en la editorial Garnier [12]. Antonio no tiene la preocupación de París en sus poesías, sí de los parques franceses [13]. Ahora bien: la literatura francesa le cala hondo, como luego veremos. A don Antonio se le presenta como el poeta más vinculado a Castilla de toda la generación. Se le llama poeta de Castilla. Pero esto es confinarle a límites muy estrechos. El canta —¡y de qué prodigiosa manera!— a España en su integridad

[12] MIGUEL PÉREZ FERRERO, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, 1947.

[13] RAFAEL FERRERES, «Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1954, núm. 55.

y luego, a su paso por las distintas regiones españolas, va dejando, en bellos y sentidos poemas, la emoción de los paisajes que le conmovieron. En primer lugar, su entrañable andalucismo, su amor y crítica castellanas, su encendido elogio a Santiago de Compostela, sus sentidos y hermosos poemas a Valencia y a su campo, por cierto no incluidos en las últimas ediciones de sus poesías completas. Y aun ese recurso poético, tan suyo, de recordar o soñar las ciudades y campos cuando no los vea, también lo aplica a los que no son castellanos.

Y ahora hagamos lo anverso: Castilla en los modernistas.

Para cualquier lector de Rubén Darío [14] y de Manuel Machado no hacen falta citas. Cuando Rubén escribió «mi novia es España y mi querida París», no era una frivolidad lo que decía. Con esto sentaba la definición de su poesía. En sus comienzos literarios es España la que le llena. Son escritores españoles los que influyen en él. Más tarde, en Francia, sigue a los poetas franceses que exaltan a España: Verlaine, Víctor Hugo, Barbey d'Aurevilly, Gautier... Rubén Darío siente la belleza del paisaje castellano, andaluz y mallorquín. Es cierto que a veces percibimos en él una influencia francesa, como en el poema «Las cosas del Cid», por ejemplo. O el entusiasmo por Góngora (a través de Verlaine) y tal vez por el «Greco». Pero también se entusiasmó —¡y de qué consciente y patriótica manera!— por España y por sus hombres [15], entre ellos por los primitivos poetas, cuya admiración no le venía de Francia [16]. No sólo encontramos España, desde un punto de vista estético, en sus páginas líricas, sino también apunta y comenta, en sus artículos, los problemas políticos españoles [17]..

En *Caprichos* (1905), de Manuel Machado, su segundo libro, aparecen temas de lo más puro que pueda dar la poesía de exaltación castellana, a pesar de su filiación

---

[14] Véase Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío,* Buenos Aires, 1948.

[15] Léase el citado libro de Salinas.

[16] «Recordemos que Rubén es el renovador de los arcaicos *dezires, layes y canciones* y el campeón de los primitivos castellanos, como Berceo e Hita, en oposición con el Siglo de Oro...» Ramiro de Maeztu: «El clasicismo y el romanticismo de Rubén Darío», en *Nosotros;* Buenos Aires, enero 1922. Hay que añadir que Rubén elogió a escritores del Siglo de Oro, como Cervantes y Góngora.

[17] Recuérdense sus artículos «El triunfo de Calibán» y «El crepúsculo de España» sobre el desastre del 98.

modernista. Allí están el severo retrato de Alvar Fáñez, la glosa sobre Gonzalo de Berceo, la plástica visión de la hija del ventero del *Quijote*, la acotación del *Madrid viejo*[18], *Un hidalgo*. Y sólo en el espacio de dos años, en que se publican *Alma, Museo, Los cantares* (1907), lo castellano se amplía e intensifica (*Castilla, Felipe IV, Aquí, en España*, etc.), se hace más constante, sin abandonar por eso, en absoluto, la técnica modernista.

LA INFLUENCIA DE LOS ESCRITORES FRANCESES: VERLAINE Y RUBÉN DARÍO

Tanto los modernistas como los del 98, si exceptuamos a Unamuno, Benavente, Juan Ramón Jiménez y Maeztu, el único idioma que conocen es el francés[19]. Y el estudio de esta lengua se produjo por el interés que despertaba Francia y sus escritores en ellos.

Azorín traduce del francés *La intrusa* (1896), de Maeterlinck; *De la patria* (1896), de A. Hamon; *Las prisiones*, de Kropotkin. Antonio Machado da más preferencia a la literatura francesa que a la española. En 1906 obtiene, por oposición, la cátedra de francés del Instituto de Soria. Traduce, en colaboración con su hermano Manuel y Villaespesa, *Hernani*, de Víctor Hugo. Trabaja como tra-

---

[18] En un hotel de la rue de Vaugirard escribió *Alma* (1902), «que contenía, en embrión, toda mi obra poética. Todo lo escrito después en poesía no ha hecho sino aumentar las páginas de aquel libro de mis veinte años... ¡Cómo lo he vivido!». Es posiblemente Manuel Machado el primero que hace una poesía ciudadana tomando como tema Madrid. Dámaso Alonso, en su primer librito de versos: *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921), también canta al Madrid popular (no populachero), anticipándose al que luego pintará Eduardo Vicente. Este Madrid de arrabal de Dámaso se convierte en meditación alucinante en *Hijos de la ira*. El Madrid de los suburbios es el que motiva el libro *Canciones sobre el asfalto*, de Rafael Morales, 1954. Este Madrid poco tiene que ver con el de un Emilio Carrere, en el verso, o un Pedro de Répide, en la prosa.

[19] Antonio Machado conocía el inglés, pero sólo para leerlo (mejor sería decir para traducirlo). En una de las visitas que le hice a Rocafort, en 1937, me dijo que nunca estaba seguro de cuándo se diptongaban las vocales inglesas. En su *Juan de Mairena* hay abundantes citas en inglés y en este mismo libro dice: «Porque no hay más lengua viva que la lengua en que se vive y se piensa, y ésta no puede ser más que una —sea o no la materna—, debemos contentarnos con el conocimiento externo, gramatical y literario de las demás. No hay que empeñarse en que nuestros niños hablen más lengua que la castellana, que es la lengua imperial de la patria. El francés, el inglés, el alemán, el italiano deben estudiarse como el latín y el griego, sin ánimo de *conversarlos*» (Madrid, 1963, p. 192).

ductor en la editorial Garnier, de París. A Manuel Machado se debe una excelente traducción, en prosa rimada, de Verlaine (*Fiestas galantes*). «Magistral traducción, hecha por amor filial por un verlainiano verdadero», escribe Gómez Carrillo en el prólogo [20].

Pero interesa detallar un poco qué escritores siguen, admiran y dejan más honda huella en los hombres del 98, puesto que son los franceses, según declaración propia, los que más influyen; mucho más que los de cualquier otro país.

Según don Pío Baroja en *Divagaciones apasionadas* (1924), «Benavente se inspiraba en Shakespeare, en Musset y en los dramaturgos franceses de su tiempo; Valle-Inclán en Barbey d'Aurevilly, D'Annunzio y el caballero Casanova; Unamuno, en Carlyle y Kierkegaard; Maeztu, en Nietzsche y luego en los sociólogos ingleses; *Azorín*, en Taine, Flaubert, y después en Francis Jammes. «Yo dividía mi entusiasmo entre Dickens y Dostoyevski...» Hablando de sí mismo, escribe Baroja, en *Familia, infancia, juventud*, cómo a través de los años se apasiona por Julio Verne, Dumas, Eugenio Sue, Balzac, Jorge Sand, Baudelaire, Stendhal.

A su vez, *Azorín*, en *Clásicos y modernos*, añade a Baroja la influencia de Poe y de Teófilo Gautier. Sobre los demás escritores de su tiempo, está casi de acuerdo con lo expresado por don Pío.

Sobre el afrancesamiento de *Azorín*, sobre su considerable empleo de galicismos, existe el extenso estudio que le dedicó don Julio Casares en *Crítica profana*, en donde hay párrafos como éste: «La admiración desmedida por los escritores franceses, especialmente por Flaubert, le lleva a reservar más de dos páginas, de las ocho escasas que dedica a *Fray Candil*, para emplearlas en citas en francés».

Un precedente que debió de tener muy en cuenta *Azorín*, en su curiosidad por viajar por España y describirla, fue Teófilo Gautier en su *Voyage en Espagne*. Leyendo las páginas que el portentoso Menéndez Pelayo dedica a Gautier en la *Historia de las ideas estéticas en España*, y que *Azorín* conocía perfectamente, nos damos cuenta de cuánto debe el escritor español al francés. *Azorín* sigue a Gautier en su técnica descriptiva, se aparta de él en el

[20] Madrid, 1910. Hay varias ediciones. Machado considera a Verlaine su «maestro». Véase el prólogo de Gómez Carrillo.

sentimiento, en la apreciación íntima del paisaje y en la comprensión de los hombres. Después de Gautier había llegado un nuevo concepto intimista de la poesía, y *Azorín*, genialmente, supo conjugar, armonizar estas dos tendencias y producir una estética nueva o que, debido a su enorme personalidad, nos lo parece [21].

---

[21] AZORÍN: «Teófilo Gautier», en su libro *Lecturas españolas.* He aquí algunos de los conceptos de Menéndez Pelayo sobre Gautier: «Toda mi fuerza consiste —decía él— en que soy un hombre para el que existe el universo visible.» No es el *homo additus naturae;* es la naturaleza pasivamente reflejada, sin que el espíritu intervenga para modificarla, como no sea en el sentido de una mayor intensidad y concentración de luz. La lengua que usa y que en gran parte él creo, ya renovando arcaísmos, ya introduciendo felizmente voces técnicas confinadas antes al vocabulario de los arqueólogos y de los artistas, es opulentísima de términos concretos más aún que la lengua del mismo Víctor Hugo, y remozada como ella en las fuentes abundantísimas de la lengua del siglo XVI y aun en los excéntricos y desdeñados autores del tiempo de Luis XIII. Nada de perífrasis ni de locuciones abstractas; todo tiene aquí su nombre propio, *reconquistado contra Malherbe,* como decía el mismo Gautier, que también se jactaba de «haberse lanzado a la conquista de adjetivos, desenterrando muchos encantadores y admirables que ya no podrán caer en desuso»... «Pero lo perfecto, lo excelente y característico de la *manera* poética de Teófilo Gautier (y de pocos puede decirse con tanta exactitud que en vez de estilo han tenido una manera) ha de buscarse en los *Emaux et Camées* y en aquella bellísima sección de sus poesías que lleva por título *España* (1845), y contiene impresiones de naturaleza y de arte iguales o superiores a las mejores páginas de su *Viaje.* En la enérgica precisión de estas breves piezas, inspiradas por el abrupto paisaje de nuestras sierras o por algún lienzo de Zurbarán, Ribera o Valdés Leal, se ve que el sol de España había herido a Th. Gautier de plano, y que él, mucho más que Víctor Hugo, había encontrado aquí —como dice Sainte-Beuve— «su verdadero clima y su verdadera patria». Es, en efecto, colorista por excelencia, como los grandes artistas españoles, con quienes tiene manifiestas analogías de temperamento. Su *Viaje a España,* que en Francia está considerado como obra maestra, y que entre nosotros, por una preocupación absurda, suele citarse como modelo de disparates, sólo comparable con el de Alejandro Dumas, no es en verdad ningún documento histórico ni arqueológico; pero en lo que toca a la interpretación poética del paisaje, difícilmente será superado nunca, porque la geografía física de la Península no está contada allí, sino *vista,* con visión absorta, desinteresada y esplendente. Otro tanto hay que decir en mayor o menor grado de todos los viajes de Gautier: el de Venecia, el de Rusia, el de Constantinopla. Es la parte de sus obras que se lee más y se discute menos. Como pintor de naturaleza física, completó con más impersonalidad y con menos aparato la obra de Chateaubriand, *sometiéndose absolutamente al objeto,* aprendiendo los nombres de todas las cosas y enterrando para siempre la fraseología sentimental que mezclaban en sus descripciones Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre. En Gautier no hay huella de declamación, y si alguna retórica tiene, es retórica de pintor y no de orador ni de moralista. Nunca describe por insinuación ni por equivalentes, sino abrazándose con la realidad cuerpo a cuerpo.» Ed. Nacional, tomo V, pp. 451 y siguientes.

Por su parte, sobre este aspecto de *Azorín* dice Werner Mulertt en el libro que le dedicó: «Es el mismo *Azorín* que ya conocemos, el agudo, crí-

Guillermo Díaz-Plaja considera a Góngora como piedra de toque para diferenciar, según la apreciación que muestran por el poeta cordobés, a los modernistas y a los del 98[22]. Si hablamos en plata, a Góngora se le entendió y valoró a partir de la biografía de don Miguel Artigas (1925) y gracias a los trabajos fundamentales de Alfonso Reyes y, sobre todos, de Dámaso Alonso. Si estos hombres no llegan a estudiar seriamente a don Luis, seguiríamos, supongo, repitiendo, poco más o menos, como hacemos con tantos otros escritores, la opinión de Menéndez Pelayo, nada favorable al autor de las *Soledades*.

Lo que sí puede servir de piedra de toque, y no precisamente de dispersión sino de unión, es el culto sentido, paladinamente confesado por unos y por otros, exceptuando en parte a Unamuno, por el genial Paul Verlaine y por su consecuencia en la literatura española: Rubén Darío.

El caudillo de la generación del 98, aunque Salinas ofrece casi un fantasma por la falta de realidad corporal, no se encuentra. Los modernistas lo tienen en Rubén Darío. ¿No será que Rubén lo sea también del 98? Si leemos despacio y meditamos sobre la manera de ser de Unamuno, su sincero y honesto *mea culpa* en su conocido artículo « ¡Hay que ser justo y bueno, Rubén! », nos inclinamos a sospecharlo:

> Nadie como él [Rubén] nos tocó en ciertas fibras; nadie como él sutilizó nuestra comprensión poética. Su canto fue como el de la alondra; nos obligó a mirar a un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio en que cantaban, en la enramada, los ruiseñores indígenas. Su canto nos fue un nuevo horizonte; pero no un horizonte

---

tico observador, el que procura seguir la técnica de los Goncourt y tan sólo pintar lo que sus ojos ven y lo que sus oídos oyen». *Azorín*, Madrid, 1930, página 138.

[22] *Ob. cit.* En realidad, Góngora sólo fue admirado por Rubén Darío. El que no se note gran influencia o la huella asimilada del autor del *Polifemo* en Rubén, nada quiere decir en contra de su patentizada admiración. Nadie conoce a Góngora mejor que Dámaso Alonso, y entre los poetas contemporáneos es el propio Dámaso Alonso el que menos se parece a Góngora: ningún contacto hay ni en el estilo ni en el fondo.

Dámaso Alonso, en su trabajo «Góngora y la literatura contemporánea» (*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1932), no da ninguna cita de Antonio Machado sobre Góngora. En las pocas veces que don Antonio le nombra (*Juan de Mairena*, p. 174; *Poesías completas*, p. 373), se muestra disgustado con don Luis y lo que él representaba.

para la vista, sino para el oído. Fue como si oyésemos voces misteriosas que venían de más allá de donde a nuestros ojos se juntan el cielo con la tierra, de lo perdido tras la última lontananza. Y yo, oyendo aquel canto, me callé. Y me callé porque tenía que cantar, es decir, que gritar acaso, mis propias congojas, y gritarlas como bajo tierra, en soterraño. Y, para mejor ensayarme, me soterré donde no oyera a los demás.

Y un poco después sigue don Miguel con gran nobleza:

¿Por qué, en vida tuya, amigo, me callé tanto? ¡Qué sé yo!... ¡Qué sé yo!... Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos rincones de nuestro espíritu.

Azorín, en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (1945, pero escrito en 1905), se manifiesta un admirador ferviente de Rubén, y proclama, sin ambages, lo que Darío hizo por la renovación de la literatura española. Rechaza que la influencia de Rubén se reduzca a un cambio retórico. Es muchísimo más que eso: renueva la sensibilidad, la manera de contemplar las cosas. Es un cambio psicológico: «Así como antes gravitaba el punto de vista estético sobre lo externo, ahora gravita sobre la intimidad». Y esto, podemos añadir nosotros, ¿no es, en definitiva, la gran aportación lírica de los prosistas y poetas de comienzos de este siglo?

Los encendidísimos elogios de Manuel y Antonio Machado a la muerte de Rubén demuestran qué vínculos tan filiales les unían con su maestro, tan devotamente reconocidos. El caso de Manuel es tan manifiesto que no es preciso insistir. Sí en lo referente a su hermano.

Algunos críticos, basándose en «Retrato», poema inicial de *Campos de Castilla* (1907), en el que hay dos versos:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

y también en el prólogo de la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas* [23], han creído ver el rompi-

[23] Madrid, 1919. Es curioso comparar la afirmación de don Antonio de separarse de la poesía que «sólo pretendía cantarse a sí misma, o cantar, cuando más, el humor de su raza», y que él amó «con pasión», ya que lo

miento de Antonio Machado con la poesía rubeniana. Si fuera así, la poesía de Antonio Machado es un Guadiana, en el que aparece y desaparece constantemente la huella de Rubén. Encontrarla acusada en los primeros poemas es facilísimo, aun cuando él tuvo la preocupación de rehacer y suprimir otros, como Dámaso Alonso recientemente ha demostrado [24]. Sin embargo, en lo que dejó en su obra y aun después de haberse separado de la «actual cosmética» (que no estoy nada seguro fuera la de Rubén a la que se refería), hay versos influidos por Darío. A la muerte de éste (1916) escribe un poema íntegramente dentro de la técnica rubeniana. Pero ¿a quién, sino a Rubén. recuerdan versos como éstos?:

Y esa doliente juventud que tiene
ardores de faunalias [25].

O estos otros:

Un César ha ordenado las tropas de Germania
contra el francés heroico y el triste moscovita,
y osó hostigar la rubia pantera de Britania.
Medio planeta en armas contra el teutón milita.
...las hordas mercenarias, los públicos rencores;
la guerra nos devuelve los muertos milenarios
de cíclopes, centauros, Heracles y Teseos;
la guerra resucita los sueños cavernarios
del hombre con peludos mammuthes giganteos.
(CXLV)

Léase el largo poema «Olivos al camino» (CLIII), también en esta línea rubeniana. Y este otro, de sus comienzos:

El mar hierve y canta...
El mar es un sueño sonoro
bajo el sol de abril.
El mar hierve y ríe
con olas azules y espumas de leche y de plata
el mar hierve y ríe
bajo el cielo azul.
El mar lactescente,
el mar rutilante,
que ríe en sus liras de plata sus risas azules...
Hierve y ríe el mar...

---

que da validez a su obra es justamente eso. Además, el final del prologuillo parece una prosa rubeniana.

[24] «Poesías olvidadas de Antonio Machado», en su libro *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, 1952.

[25] CXLI. Cito por la ed. *Poesías completas* (1899-1925).

En 1904 está fechado este poema «Al maestro Rubén Darío»:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño en Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia, hoy, peregrino
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
de un verbo divino.
¡Salterios del loor vibran en coro!
La nave bien guarnida,
con fuerte casco y acerada prora,
de viento y luz la blanca vela henchida
surca, pronta, a arribar, la mar sonora.
Y yo le grito: ¡Salve! a la bandera
flamígera que tiene
esta hermosa galera,
que de una nueva España a España viene.

(CXLVII)

Antonio Machado, según nos han dicho algunos críticos, al hablar de la «actual cosmética», se apartaba de Rubén, ¿rompía con Rubén? La devoción por el gran poeta americano es clara, y también la huella. ¿No sería mejor concretar de los seguidores sin talento? Su admiración por otros modernistas muy inferiores a Rubén es manifiesta. Dice, por ejemplo, que Francisco Villaespesa era «un verdadero poeta. De su obra, hablaremos más largamente: de sus poemas y de sus poetas»[26]. ¿Qué poetas eran éstos? Seguramente los mismos que nutrieron su poesía hasta que se independizó, hasta que se convirtió en figura cimera de nuestra lírica.

Ramiro de Maeztu también hizo versos modernistas, como «A una venus gigantesca», publicados en la revista *Germinal*, 1897.

De todos los escritores considerados del 98, el único que discrepa en esta admiración a Rubén es don Pío Baroja. Quien lea en *Intermedios* (1913) la opinión que tenía de Rubén Darío, se percatará de ello. Pero Rubén, ya lo sabemos, nos trajo la poesía francesa: lo externo se lo

---

[26] *Juan de Mairena*, p. 326. En cuanto a lo de la «actual cosmética» de los poetas del «nuevo gay trinar», no cabe duda de que se refería a la peste de los rubenianos (como la que sufrimos hoy de los lorquianos). Escribe A. Machado en el citado prólogo de la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*: «Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginería de cartón piedra».

debía a Leconte de Lisle y a otros parnasianos[27] y, en ocasiones, al mismo Verlaine, pero de éste trae también una intimidad psicológica desconocida antes y, con ella, una auténtica sinceridad. Y ya sea por Verlaine, ya por su intermediario, Rubén Darío, todos se sienten influidos de esta nueva manera de sentir y de manifestar los sentimientos. Baroja ha declarado que para él Verlaine es el más grande poeta que ha existido. Y cuando le precisa escribir un volumen de versos, ya en edad muy avanzada, y ya tan lejos de la boga modernista, y aun a pesar de haberse manifestado, en alguna ocasión, contra Verlaine, es a este poeta al que toma por modelo en sus «Canciones del suburbio»:

Brumas, tristezas, dolores
del otoño parisién
son mágicos resplandores
en los versos de Verlaine.
En el parque, en la avenida,
Lelián canta su canción;
es la voz triste y sentida
de su ardiente corazón.

Canciones del suburbio (1944), como define acertadamente Luis Guarner[28] «es —aunque publicada en estos años— plenamente de la época modernista». *Azorín* ve, en el prólogo de este libro, a Verlaine como guía de Baroja, a Verlaine, que, con sus palabras, «ha sido el más grande poeta francés después de Víctor Hugo».

Y es Verlaine, como han notado Hans Jeschke[29] y Manuel Granell[30], quien da el credo poético —y aun para la prosa se podría añadir— a los escritores del 98:

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis ou Precis se joint.
....

[27] En una entrevista publicada en *La Esfera* y firmada por «El Caballero Audaz» declara don Pío: «No me interesan los poetas contemporáneos. Con raras excepciones, entre las cuales incluyo a Rubén Darío, yo encuentro la poesía actual un poco caótica. No dice nada, ¿verdad?... Se limita a la descripción y a una perfecta técnica; pero no hay espíritu, no hay emoción, no hay ideas. Y, dígame usted, ¿cómo es posible que perdure una poesía sin alma?...». (No tengo la fecha de cuándo se publicó.) Véase Erwin K. Mapes: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío,* París, 1925.

[28] Paul Verlaine, *Obras poéticas* (antología, traducción y estudio preliminar de...), Madrid, 1947, p. 45.

[29] *Ob. cit.*

[30] *Estética de Azorín,* Madrid, 1949.

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

¿Y Unamuno? Su famoso *Credo poético* está concebido contra las ideas expresadas por Verlaine en su *Art Poétique,* pero cabe preguntarse leyendo las poesías de don Miguel: ¿observó lo que predicaba? Dejemos aparte su horror, repetidas veces expuesto, a la musicalidad verlainiana, porque tanto puede haber en ello de disgusto como de impotencia por lograrla, de lo que se resienten con frecuencia los versos de Unamuno. Pero y la entraña de la poesía de Verlaine, ¿no la sintió? Creo que sí. El, tan preocupado de la idea, de lo trascedental, de la «poesía que pesa», escribió en el prólogo de *Alma,* el libro de Manuel Machado: «¿No es la poesía, en cierto respecto, la eternización de la momentaneidad?». Y, en cuanto a la técnica del verso, Unamuno usa, y abusa, del *enjambement* que, aunque no desconocido, ni mucho menos, en nuestra poesía, es Rubén quien lo pone de moda por influjo francés [31].

[31] «El poeta al modo del ruiseñor, el de *allá van mis versos donde va mi gusto,* es cada día más difícil. Un Verlaine se da poco, y para eso tuvo dolores reales que le inspiraron su *Sagesse,* y, digan lo que quieran, Verlaine, con cultura, habría sido un portentoso poeta, lo que sin ella no pasa de un pájaro de trinos sentidos, pero pobres.» Véase MANUEL GARCÍA BLANCO, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías,* Salamanca, 1954, p. 46. En otra ocasión, Unamuno valoriza el sonido de la palabra, y hasta está de acuerdo, por una vez, con *la musique avant toute chose* de Verlaine:

¿Qué os importa el sentido de las cosas
si su música oís y entre los labios
os brotan las palabras como flores
limpias de fruto?

....

¡Oh, dejadme dormir y repetidme
la letanía del dormir tranquilo;
dejad caer en mi alma las palabras
sonoramente!

....

¡Oh, la primaveral verde tibieza
que en mi pecho metiéndose susurra
secretos a mi oído y misteriosa
nada me dice!

Esta poesía, bastante larga, titulada «Sin sentido», muestra cierta filiación con la modernista no sólo por lo que dice, sino también por el empleo de ciertos adjetivos delatores. Además, va incluida debajo del epígrafe «Caprichos», que también sirvió de título, como se sabe, a un libro primerizo de Manuel Machado.

Verlaine, por sí mismo, por la lectura que hicieron de sus obras los escritores españoles [32], o a través de Rubén, fue un estremecedor huracán poético que conmovió —y conmueve— a todo el que se acerca a su poesía. Barrió antiguas formas de expresión y enriqueció el sentimiento al darle sinceridad, y aun los poetas que se pronunciaban en contra de su estética y espíritu, algo le deben. Aun esos mismos poetas regionalistas apegados, creían ellos, a lo antiguo que no a lo tradicional español, como un Gabriel y Galán, por ejemplo. Fue lo mismo que la bienaventurada racha que nos vino de Italia en el Renacimiento y que Garcilaso hizo fructificar y arraigar para siempre entre nosotros. ¿De qué vale que un Castillejo se opusiese en maliciosos y miopes sonetos si él mismo, en su interior, sabiéndolo o no, hacía también poesía italianizante? Por otra parte, y al igual que Dante, Petrarca y Boccaccio, las tres figuras principales del simbolismo francés: Baudelaire, Verlaine y Mallarmé influyen y dan nuevo rumbo también a la poesía de Italia, Inglaterra y otros países [33].

Si estudiamos detenidamente el vocabulario de los escritores considerados del 98 y el de los modernistas y algunos temas constantes, veremos que el parecido es mayor que la divergencia. Hans Jeschke, en el libro citado, lo ha hecho basándose en las obras del primer período de estos escritores. Los estudiados por él son: Benavente, Valle-Inclán, *Azorín* y Antonio Machado. En ellos

> ... se destaca, desde el punto de vista de la elección de palabras determinadas por el contenido, la abundancia de designaciones para conceptos del dominio del decadentismo y, en relación con ello, las excepciones para reproducir las impresiones de los sentidos finamente diferenciados, especialmente sensaciones de color.
>
> Todo lo que es enfermizo, efímero, negativo, atrae irresistiblemente a esta generación en una especie de simpatía

---

[32] No he podido precisar el año en que comienza a traducirse a Verlaine. La traducción del *Art Poétique,* por Eduardo Marquina y Luis de Zulueta, es de 1898; la de M. Machado, de 1910. En 1913 se publica la antología de Díez-Canedo y Fernando Fortún *La poesía francesa moderna.* Como traductores de Verlaine figuran, además de Canedo, Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina y otros poetas hispanoamericanos. Más tarde, Ediciones Mundo Latino emprende la traducción de las *Obras completas,* a cargo de Emilio Carrere, E. Puche, Luis F. Ardavín, Díez-Canedo, Guillermo de Torre, H. Pérez de la Ossa, etc.

[33] ALFREDO GALLETTI, *Il novecento,* Milán, 1942; C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism,* Londres, 1951.

final, y llega a ser para ella expresión simbólica de su sentimiento pesimista de la vida. El rasgo fundamental de este estado de ánimo es la tristeza, a la cual se siente resignadamente como fatalidad del Destino. Por esto no se puede escapar a ella, y por ella se deja llevar con placer incontrolado; le gusta totalmente con una especie de sensualidad infame y malsana que recorre toda la gran escala, desde la melancolía hasta el espanto[34].

Hans Jeschke, con cierto detalle, analiza la descripción de jardines, de paisajes, de puestas de sol, de fuentes que discurren o con el «agua muerta» podríamos añadir, y como «se trata de imágenes espirituales de estados de alma, que ellas tienen, por consiguiente, carácter simbólico, lo demuestra la descripción del mismo paisaje, otra vez, como es natural, con el uso preferente de nombres negativos, a la luz del sol poniente». Esto refiriéndose a Baroja, pero cuadra también a otros escritores de su tiempo[35].

Antonio Machado oye con impresionista y melancólica penetración los ecos de la tarde, plasma el otoño verlainiano[36] en silenciosos jardines, lo imita al evocar un re-

---

[34] Dice Salinas: «Muy pronto los auténticos representantes del espíritu del 98 percibieron que aquel lenguaje [modernista], por muy bello y seductor que fuese, no servía fielmente a su propósito, y que en sus moldes no podría nunca fundirse su anhelo espiritual» («El problema del modernismo en España...»). El «muy pronto» que afirma Salinas no es exacto. MANUEL MACHADO, en *La guerra literaria* (1898-1914), Madrid, 1913, libro cuyo prometedor título no corresponde a la ligereza y falta de noticias de su contenido, dice que el modernismo en 1913 «realmente no existe ya» (p. 32), y que el único que lo mantiene es Villaespesa (p. 37), y que, hay que pensar en esa fecha, «Antonio Machado... trabaja... para simplificar la forma hasta lo lapidario y lo popular» (p. 37). Ya hemos visto cómo don Antonio Machado no se desprende de la influencia modernista del todo en su obra. El, como Bécquer con el Romanticismo, fue un depurador del Modernismo. Con respecto a Juan Ramón Jiménez, al que Rubén Darío llama, al comentar *Arias tristes* (1903) «... un lírico de la familia de Heine, de la familia de Verlaine», no acaba de liberarse de influencias francesas y del Modernismo hasta su segunda etapa, la de «poeta esencial» (1916), como la denomina Enrique Díez-Canedo en su estudio *Juan Ramón Jiménez en su obra,* Méjico, 1944.

En cuanto a la prosa, los novelistas españoles de este momento se detuvieron en la contención. Innovaron el lenguaje sin caer en el preciosismo, excepto Valle-Inclán (y luego Miró); pero no cabe duda de que también buscaron la palabra significativa de valor psicológico y estético y una precisión mayor en la sintaxis. La palabra dejó de ser oratoria o sojuzgada al pensamiento, a la idea, en jerarquía inferior, para alcanzar un rango igual.

[35] *Ob. cit.*

[36] Véase nuestro estudio «Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado», en *Los límites del modernismo,* Madrid, 1964.

cuerdo lejano (*Fue una clara tarde triste y soñolienta*)[37], y vuelve a cortar, a pesar de lo que dijo, en los jardines de Francia, las rosas del extraordinario Ronsard. Hacia 1919 (no consta la fecha) escribe tres bellísimos sonetos «Glosando a Ronsard» (CLXI).

El profesor Pierre Guiraud, en su *Index du Vocabulaire du Symbolisme,* tomo VI, dedicado a *Fêtes Galantes, La Bonne Chanson* y a *Romances sans Paroles* (París, 1954), da la siguiente lista de los principales cincuenta nombres-temas[38]: *oeil, coeur, comme, pas* (adv.), *amour, âme, où, aller, faire, plus, bien* (adv.), *tout* (adv.), *aimer, dire, doux, vouloir, ciel, jour, beau, triste, encore, deux, si* (adv.), *mourir, voir, espoir, noir, venir, aussi, blanc, main, petit, toujours, vent, voix, bon-ne, cher-e, air, amant, baiser, luire, nuit, seul, vieux, blue, chanter, charmant, instant, sourire.*

Y los dieciocho nombres-clave principales: *luire, coeur, baiser, espoir, amant, amour, oeil, triste, doux, ciel, vent, noir, charmant, chanter, sourire, mourir, voix, blue, cher.*

Ninguna de estas palabras es ajena a nuestros escritores del 98 y modernistas. Si tuviéramos un vocabulario preciso de estos prosistas y poetas podríamos llegar a la certeza que ahora, desgraciadamente, sólo podemos hacer a ojo, y si éste no falla hay bastante coincidencia entre las palabras más esenciales y más usadas por Verlaine y las de los hombres que nos ocupan[39].

Por último, la definición que da Manuel Machado de lo que era y significaba la nueva escuela literaria, conviene a todos estos escritores: «El modernismo... no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal, pero relativa, no sólo a la forma externa, sino interna del arte. En cuanto al fondo, su carac-

---

[37] En «Après trois ans» («Ayant poussé la porte étroite qui chancelle, / Je me suis promené dans le petit jardin...»), que forma parte de *Poèmes saturniens.*

[38] «Les mots-thèmes sont les mots qui ont la plus grande fréquence absolue; nous appelons mots-clés ceux qui ont la plus grande fréquence relative...».

[39] El catedrático Manuel Alvar está preparando un vocabulario del modernismo español. Una buena fuente son las traducciones castellanas de Verlaine. Rafael Lapesa, en su excelente *Historia de la lengua española* (Madrid, 2.ª ed.), señala las características esenciales del «modernismo y la generación del 98»: el empleo de neologismos conscientes, tanto en unos como en otros, así como también «el sabor venerable y ritual de los giros arcaicos» y de arcaísmos.

terística esencial es la anarquía» (*La guerra literaria*, página 32).

Los escritores modernistas y los de la llamada generación del 98 no rompen con la generación inmediatamente anterior a la suya, como he intentado demostrar en otra ocasión, y hasta la admiran [40], y ésta es otra de las fallas a los requisitos que se exigen para que haya grupo generacional. No rompen (excepto Baroja), pero no les basta el mensaje y mucho menos la técnica literaria que les legan, y es Francia, como en otras ocasiones, la que da savia, iniciativas a prosistas y poetas españoles del 98 y modernistas. Nada tiene esto que alarmar a los enemigos de influencias extranjeras, puesto que las consecuenciass son óptimas, dado que nuestros escritores siguen a los franceses que dieron uno de los períodos más gloriosos de su literatura. Sólo la ligereza ha hecho creer que Verlaine es únicamente un poeta de café, borracho, peregrino de hospitales y con peculiares inclinaciones eróticas. No han visto su grandeza, como la vieron nuestros grandes literatos que se inspiraron en él. Casi lo mismo ocurre con los que califican a Rubén atendiendo a su poesía más trivial e ingeniosa y no a la que sigue teniendo una vigencia espiritual profunda.

La confusión que existía al denominar a los escritores que nos ocupan, y que Salinas quiso deshacer, tenía y tiene su indudable base. Es más, la calificación de modernistas y de noventa y ocho la ha complicado al ponerlos en bandos distintos. Hemos tardado mucho en reconocer, por culpa de la despectiva etiqueta literaria dada a ciertos escritores de nuestro siglo XVIII, a los afrancesados, cuánto españolismo noble de intención y aun de hechos había en ellos. Y no sólo en su actuar, sino también en la pureza de su castellano. En nuestros años de estudiante, en la Universidad, cómo nos ha desconcertado que un escritor, al que se le consideraba extranjerizante, sintiera honda y entrañablemente a España y sus problemas. O quién toma en cuenta hoy, en serio, la clasificación de culteranos y conceptistas. Ya sabemos cómo en un Góngora o en un Quevedo, representantes de estas escuelas,

---

[40] «Un aspecto de la crítica literaria de la llamada generación del 98», en *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, 1964.

hallamos elementos (y no pocos) de las técnicas de las que se les hacía aparecer como antagónicos.

«El modernismo no fue una escuela, sino un movimiento que tendió a la renovación de la forma literaria y el libre desarrollo de la personalidad del escritor sin ponerle normas, dice, acertadamente, Max Henríquez Ureña [41]. Y bastantes años antes lo había expresado también Jacinto Benavente en su trabajo *Modernismo*:

> No se trata de romper moldes; ensancharlos, en todo caso; ni eso, porque moldes sobrados hay en donde caben sin violencia cuantas obras de arte pueda producir el ingenio humano. Ridículo es hablar de moldes rotos en el teatro español, donde, desde *La Celestina* a Calderón, en los autos sacramentales, hay moldes para todo lo real y lo ideal. Y ésa ha de ser la significación del modernismo, si alguna ha de tener en arte: no limitar los moldes a los moldes de una docena de años y de dos docenas de escritores; considerar que muchas veces lo que parece nuevo no es sino renovación...

Porque el modernismo no fue una escuela, sino un movimiento renovador, encontramos en nuestros escritores citados los mismos temas, técnica estilística, preocupaciones literarias, artísticas, políticas y religiosas [42], admiraciones y desprecios. Y todo esto, el entremezclamiento de actitudes que se han considerado opuestas, es lo que hace que los que siguen preocupándose en clasificarlos en modernistas y del 98 no se pongan de acuerdo en qué bando deben ir, que, al fin de cuentas, sería lo mismo si con ello no salieran perjudicados, pues el pertenecer a uno significa la privación de las cualidades y defectos del otro. Porque hondura, fantasía, decadentismo, musicalidad, elección cuidadosa de palabras, preocupación por lo plástico y por lo adjetivo no manido, virgen, por dar a la palabra la misma jerarquía que tiene el pensamiento, la idea, hay en cualquiera de los escritores que pasan como afiliados a escuelas distintas.

Hay, indudablemente, un punto de arranque común a todos ellos, como han señalado Salinas, Dámaso Alonso,

---

[41] *Breve historia del modernismo,* Méjico, 1954, p. 519.

[42] No se ha estudiado el aspecto religioso de los escritores españoles considerados modernistas y del 98. Si exceptuamos a Maeztu, y eso después de su cambio religioso, todos bordean la heterodoxia o, por lo menos, profesan una fe no arraigada, con vacilaciones. Otro punto que cabría tocar es la devoción o respeto a Giner de los Ríos y a lo que éste representaba.

Gerardo Diego, Max Henríquez Ureña [43]. Y esto debe tenerse muy en cuenta. Luego, y es natural que así fuera, porque si no hubieran quedado en escritores eco, en medianías, cada uno se ensancha en su dimensión propia, cada uno crea, al recrear genialmente lo recibido, su propio estilo: su personalidad literaria; cada uno se individualiza para suerte nuestra y para desgracia de los amantes de bautizos literarios. Dámaso Alonso, al estudiar con atención, sagacidad y enorme preparación a Manuel Machado, nos ha hecho ver cómo se va apartando del camino que siguió primero, para convertirse en un poeta más hondo. Pero ¿no es ésta una ley precisa y común a todo gran escritor? Rilke lo aclaró al definir la poesía de adolescencia y de experiencia. Hay en nuestros poetas y prosistas de finales del siglo pasado y comienzos del actual una división en su obra, pero a la manera que el mismo Dámaso Alonso determinó con el Góngora culto y el popular: no en unos años una actitud y luego otra, sino a través de toda la vida.

Las etiquetas preceptivas no cuadran bien en los humanos y los nuestros, que ahora nos preocupan: eran y son demasiado grandes para que quepan en los incómodos límites de un nombre común a todos, como si fueran minerales. Aun en esas clasificaciones generales a que se nos somete, ¡qué falta de precisión! Raza blanca o negra, o esas rayitas que tenemos que llenar en los pasaportes y visados: sexo, nacionalidad, religión. Contestando hombre, español o alemán, católico o protestante, ¿nos definimos realmente? Casi nos da por tomarlo a broma, como aquel divertido viajero inglés que, en los puntos correspondientes, a *sex*, escribió con humor: *not bad*. Porque es la *nuance*, el matiz, el detalle, en que tanto insistió el genial Paul Verlaine, lo único que individualiza y define.

[*Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 73 (1955), 66-84].

[43] Salinas: «El problema del modernismo en España...»; Dámaso Alonso: «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado»; Gerardo Diego: «Los poetas de la generación del 98» (*Arbor*, diciembre 1948); MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Breve historia del modernismo*.

YERKO MORETIC

ACERCA DE LAS RAICES IDEOLOGICAS DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

Desde hace unos dos decenios se han venido multiplicando los artículos y libros que coinciden en el análisis, parcial o de conjunto, del Modernismo como principal expresión literaria hispanoamericana entre los años 1885 y 1915, más o menos. (No alcanzan, sí, la misma cuantía los ensayos dedicados al Naturalismo, pese a que esta corriente aparece en general como antitética de la modernista, con la cual, no obstante, mantiene una relación profunda y significativa.)

Semejante interés no tiene nada de extemporáneo o ficticio, como pudiera creerse a primera vista. Aunque de hecho la mayor parte de esos estudios busca revisar y rectificar las nociones que sobre el Modernismo habían llegado a ser tradicionales como frutos del esfuerzo de investigadores y críticos eminentes, la insatisfacción que los provoca no sólo es poderosa sino también claramente explicable y legítima. Desde el mismo título: «Modernismo» —título acientífico, que no indica nada o, cuando más, una «modernidad» históricamente efímera, pues ya hace mucho que ha dejado de serlo— esta corriente o movimiento rompe los moldes en que se la había introducido y exige, inclusive para la mejor comprensión del actual desarrollo literario hispanoamericano, una inteligencia más profunda y, en especial, más flexible de la habida hasta aquí.

Los intentos rectificatorios han seguido, sin embargo, las más variadas y contradictorias sendas, y todavía no es posible desprender de ellos un conjunto de afirmaciones que posean una validez relativamente definitiva. Es

probable aun que transcurran muchos años antes de que esta discusión parezca agotar los contenidos y formas esenciales del Modernismo, pues los puntos de partida y los criterios de los investigadores continúan siendo tan numerosos y dispares, que en vez de ayudar a los lectores contribuyen a su mayor confusión.

A modo de ejemplo, entre muchos que se pueden citar, repásese la polémica, sugestiva y admirable, que, a propósito de José Martí han estado librando en Cuba dos críticos descollantes: Manuel Pedro González y Juan Marinello[1]. Ambos son sagaces exégetas de los egregios valores poéticos, morales y políticos de José Martí, a cuyo estudio han consagrado muchos años de sus vidas. Pero ambos chocan —amistosa y cordialmente, claro— cuando se trata de definir y clasificar el significado esencial de la obra del heroico combatiente. Para Manuel Pedro González, la grandeza literaria de Martí brota del hecho de que éste fue uno de los cimentadores y jerarcas prominentes de la poesía y prosa modernista. Para el ilustre ex-Rector de la Universidad de La Habana, por el contrario, el valor estético de Martí proviene, en los hechos, de la contradicción básica que el escritor y héroe cubano habría mantenido conscientemente con las categorías fundamentales del Modernismo. ¿Quién es dueño de la razón?

A poco de leer los documentos de esta polémica, es posible advertir que las discrepancias entre los dos críticos nacen: 1.° de una concepción diferente de lo que es y debe ser la literatura; 2.° de una concepción diferente de lo que fue y pudo ser el Modernismo; y, 3.° de una concepción diferente de la relación entre los hechos sociales y las obras artísticas.

Naturalmente, estas tres diferencias pueden reducirse a una sola: a la que existe en la manera de concebir la vida social. Marinello es un escritor marxista, quizá sí el más brillante en la América Hispánica de hoy. González es un escritor brillante, pero sus concepciones del quehacer literario responden en gran medida a un claro idealismo histórico.

Así y todo, las conclusiones de Marinello —penetran-

---

[1] Los puntos de vista de MANUEL PEDRO GONZÁLEZ pueden encontrarse en el libro *Indagaciones Martianas,* Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1961. Los de JUAN MARINELLO, en *José Martí. Escritor Americano,* México, 1960.

tes y considerables— permiten también hacer pensar que, en su justiciero afán de que Martí no sea contaminado por los críticos con lo que el Modernismo tuvo de pedrería deslumbrante aunque falsa, o con lo que tuvo de evasión de la realidad colectiva, el crítico bordea dos peligrosas apreciaciones, a pesar de que él trata aguda y responsablemente de evitarlas: una, hacer aparecer a los modernistas como un grupo de escritores más o menos homogéneo en su visión o en su no visión de la realidad americana, la otra, mostrarlos como cultores de un artepurismo deleznable, salvo en sus aportes idiomáticos y retóricos.

Hay en Marinello, en efecto, un rechazo premeditado de la calidad moral y política —tomados estos dos términos en sus significados más amplios y fecundos— de los escritores modernistas. Les reprocha sobre todo, no haber respondido oportuna y eficientemente a los hondos problemas de su tiempo.

El reproche es exacto en cuanto denuncia una real falta de correspondencia entre lo que los pueblos hispanoamericanos necesitaban y lo que les entregaron efectivamente sus intelectuales; pero, no es tan justo en cuanto *implica una exigencia que los escritores no estaban en condiciones históricas de cumplir.*

Además, ese reproche, con toda su inmensa verdad parcial, no basta tampoco para definir las posiciones que tales intelectuales asumieron ante la vida y la sociedad. Dichas posiciones, en efecto, recorren, inclusive en un solo escritor y, a veces, hasta en una misma sola obra, recorren todos los grados, todos los matices, extremos e intermedios, de las concepciones entonces posibles: desde la desolada e impotente ira ante la degradación moral de una sociedad corroída por el dólar y la libra esterlina hasta la estridente exaltación racista de los americanos blancos; desde la sincera solidaridad con los afanes y dolores de las masas miserables que pululaban en las ciudades, hasta el masoquista regodeo con los pequeños sufrimientos individuales; desde la emoción auténtica hasta el mero juego epidérmico de sentimientos postizos; desde la alarma por el agresivo avance norteamericano hasta la complacencia servil con los dictadores de turno. *Jamás en la historia literaria de Hispanoamérica los escritores han mostrado en su conjunto tal capacidad de cambio, tal inestabilidad, tal velocidad*

de desplazamientos, tal indefinición ideológica, tal desorientación.

¿A qué obedece esta insólita movilidad vital y conceptual? ¿Qué razones causan un desconcierto de tal magnitud?

Puede afirmarse, como premisa inicial, que Hispanoamérica vive durante esos treinta años una de las crisis más complejas y graves de toda su evolución.

Pero no sólo Hispanoamérica, sino en general el mundo que marchaba bajo los impulsos del capitalismo, pues ésos son los años en que los países más avanzados económicamente terminan ya de adquirir los rasgos fundamentales de potencias imperialistas, extienden sus tentáculos por todos los continentes y, al mismo tiempo que generan transformaciones sustanciales en la cantidad y rapidez de crecimiento de las fuerzas productivas, también dan origen o amplían a nuevas clases explotadas, extendiendo la miseria, polarizando la distribución de la riqueza y, sobre todo, en el caso particular de América Hispánica, *liquidando para siempre las posibilidades y hasta las pretensiones hegemónicas de las burguesias nacionales* [2].

Este último proceso —el de compresión de las burguesías— alcanza tal proyección incalculable en la vida ulterior de nuestros países, que gravita en ella hasta hoy, especialmente en la mutilación de la potencialidad

---

[2] La noción de «crisis» se encuentra en numerosos estudios sobre el Modernismo, aunque varían mucho los alcances que a ella se le dan. Notable por la profundidad que encierra, pese a su idealismo, es el concepto de Federico de Onís, quien, sin embargo, infiere una consecuencia, si no enteramente inexacta, bastante engañosa, pues al subrayar el «descubrimiento de la originalidad americana» revierte y magnifica la negatividad esencial subyacente en el Modernismo: «El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. Esta ha sido la gran influencia extranjera, de la que Francia fue para muchos impulso y vehículo, pero cuyo resultado fue tanto en América como en España el descubrimiento de la propia originalidad, de tal modo que el extranjerismo característico de esta época se convirtió en conciencia profunda de la casta y la tradición propias, que vinieron a ser temas dominantes del modernismo» (*Antología de la poesía española e hispanoamericana*, RFE, Madrid, 1934. Introducción, p. XV).

Véase también: ALFREDO A. ROGGIANO, «El Modernismo y la Novela en la América Hispana», en «La Novela Iberoamericana», *Memoria del V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Alburquerque (Nueva México), 1952, pp. 25-45.

integral de cada nación. En efecto, la subordinación económica al imperialismo constituyó en aquellos años un verdadero hachazo mortal sobre los elementos más conscientes y de mayor sentido nacional entre la burguesía De ahora en adelante, las fuerzas capitalistas nacionales, allí donde habían logrado poner en marcha una revolución democráticoburguesa (Argentina, México, Chile, etcétera), irán abatiéndose inexorablemente frente al imperialismo, o se aliarán con él y la oligarquía terrateniente, en un desesperado esfuerzo por obtener a lo menos algunos beneficios de la exacción realizada por los monopolios extranjeros.

Lógicamente, en el plano político y cultural se reflejan con agudeza las nuevas contradicciones y no sería muy difícil individualizar los factores que están detrás de todos los avances, retrocesos y zigzagueos de estos países, detrás de la desintegración parcial o completa de la conciencia nacional de la burguesía, detrás de la indecisión o desesperación de los sectores dirigentes, detrás de tan compleja y confusa maraña de acciones y reacciones.

La historia política y literaria de Hispanoamérica había sido hasta aquí, desde fines del siglo XVIII, la historia de los esfuerzos de los brotes burgueses por afirmarse y desarrollarse como clase, primero en contra de los vestigios institucionales e ideológicos del colonialismo español y, luego, en contra de la estructura agraria semifeudal heredada también de los colonizadores.

Efectivamente, el análisis del transfondo doctrinario con que aparece animado el Romanticismo hispanoamericano permite comprobar que ese período literario conlleva un pensamiento central esencialmente anticolonialista, dirigido con entera claridad a combatir todo el aparato superestructural creado durante los tres siglos de la dominación hispánica. Cecilio del Valle, Echeverría, Sarmiento, Lastarria y el propio Andrés Bello, actúan y producen con esa preocupación primordial. El Romanticismo hispanoamericano adopta formas, tópicos y hasta contenidos no esenciales del Romanticismo europeo, pero, a diferencia de éste, representa *todo él* un embate cultural del liberalismo político en contra de las formas coloniales todavía subsistentes [3].

---

[3] A propósito de este tema hemos hecho un análisis bastante detallado de los documentos incidentes en el Romanticismo chileno, el más claro y

A partir de 1860, más o menos, la literatura llamada postromántica o realista viene, en cambio, a expresar una nueva etapa del acelerado desarrollo burgués en algunos países y su antagonismo con las fuerzas conservadoras que detentaban la propiedad latifundista de la tierra, incluido el clero. Quizá si, descontada la lucha por la Independencia, sean éstos los más enérgicos arrestos de la burguesía hispanoamericana, en toda su historia, por labrarse su propio destino y dirigir el del país con un criterio nacional. Sus actos, en verdad, dan la impresión de que miraba con optimismo el porvenir y de que se sentía relativamente vigorosa para enfrentarlo: se lanza hacia adelante, hacia la conquista del poderío que parece reservarle la historia, con un empuje que difícilmente se registrará después en el continente, suscitando en todos los ámbitos el nacimiento de fuerzas y procesos nuevos que revelan una promisoria potencialidad y fecundan las esperanzas de vastas masas implicadas en el ascenso burgués. Es la época de la sólida literatura de Hernández y Mansilla, en Argentina; de Blest Gana y Pérez Rosales, en Chile; de Palma y González Prada, en el Perú; de Acevedo Díaz en Uruguay; de Galván y Altamirano, en México, etc.

Pero si durante estos años florecen inusitadamente algunas burguesías, también durante ellos se gesta su tronchamiento como clase que aspiraba a gobernar en forma independiente.

El capitalismo inglés, que había ido obteniendo en casi todos estos países el control del comercio exterior y del transporte de las principales materias primas —y había así coadyuvado al fortalecimiento burgués—, se convierte por entonces en la primera potencia imperialista del mundo y supedita a sus intereses el desarrollo económico de las naciones más débiles. Por otra parte, en México y América Central, especialmente, se hacía sentir el brutal expansionismo de los capitalistas de Estados Unidos de Norteamérica.

La penetración imperialista en América Latina se realizó mediante los procedimientos más variados: desde los sigilosos y encubiertos de la diplomacia, hasta los bárbaros y desnudos de la conquista armada. Además,

---

definido en sus aspectos doctrinarios. V.: «Rasgos Ideológicos del Romanticismo Chileno», en *Principios, Revista del C. C. del P. C. de Chile*, número 96, julio-agosto, 1963, pp. 43-62.

como lo ha estado estableciendo la investigación histórica, los intereses de los monopolios extranjeros o sus propias rivalidades internas constituyen la causa última del extraordinario número de guerras fratricidas entre países hispanoamericanos, la causa última de no pocas guerras civiles y la causa última de casi todos los suicidas movimientos separatistas[4].

Junto con esta acción decisiva y nefasta del imperialismo, es necesario anotar también que el incremento de la explotación minera y de ciertos productos agropecuarios va a determinar el nacimiento de las primeras grandes concentraciones proletarias del continente. Y ellas, sumidas todas en horrorosas condiciones de vida y de trabajo, comienzan paulatinamente a cobrar conciencia de clase y a organizarse gremialmente, llegando a denotar, en varias partes, el influjo de concepciones socialistas. Pero estas enormes masas de obreros miserables semejan para muchos, con su sola presencia, un inquietante foco de perturbación social, una fuerza instintiva inmensa, temible por su poderío aún no enteramente consciente. El crecimiento de las ciudades, asimismo, trae aparejada la extensión de los barrios periféricos, donde durante los períodos de paro forzoso se originan grupos subproletarios que, desquiciados por su situación sin salida, alimentan las cárceles, los prostíbulos, los garitos.

La pequeña industria manufacturera, el comercio interno, las obras públicas, la llegada de grandes contingentes de inmigrantes, el desenvolvimiento y modernización de la enseñanza, el aumento de la administración pública, etcétera, son otros tantos factores de la formación también de extensas capas de empleados, técnicos, pequeños fabricantes, profesionales, pequeños y medianos comerciantes, todos los cuales, en fin, han de constituir una considerable fuerza social con los rasgos propios de la llamada entre nosotros *pequeña burguesía*. De mayor preparación cultural que los demás sectores sociales, y animada por un esforzado arribismo, esta

---

[4] De la numerosa bibliografía histórica al respecto aparecida en los últimos años, cabe destacar los rigurosos ensayos del historiador chileno HERNÁN RAMÍREZ NECOCHEA, *Historia del Movimiento Obrero en Chile. Siglo XIX*, Ed. Austral, Santiago de Chile, 1956; *Balmaceda y la Contrarrevolución de 1891*. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1958; e *Historia del Imperialismo en Chile*, Ed. Austral, Santiago de Chile, 1960.

pequeña burguesía, pese a su carencia de concepciones propias, empieza a ocupar cargos claves en la administración, en la enseñanza y en el ejército, y, lo que más importa aquí, *empieza a suministrar la mayor cuota de intelectuales* en todas partes, la mayor cuota de escritores, artistas, educadores y periodistas.

Este último proceso, ligado estrechamente a la desintegración de la conciencia nacional de la burguesía, posee una importancia fundamental en la configuración de las nuevas características que asumirá el desarrollo literario hispanoamericano. Ya Pedro Henríquez Ureña, en su libro *Corrientes Literarias en la América Hispánica,* observó atinadamente que en la vida intelectual de esos años se produce una clara división del trabajo, pues —dice Henríquez Ureña— de los asuntos públicos se hacen cargo ahora, por vez primera, los políticos profesionales, y no ya los escritores, los cuales, con la sola gran excepción de Martí, se dedican a sus tareas específicas de creadores literarios, complementarias, la mayoría de las veces, de la enseñanza y el periodismo. Pero, contra lo que se puede deducir de las palabras del gran ensayista dominicano, esa división del trabajo intelectual no significó que los escritores renunciaran a las tareas políticas, sino, primordialmente, que los políticos burgueses renunciaran a la literatura, por desconfiar ahora de ella o por el urgente imperativo de la especialización, que les planteaba la complejidad creciente de la dirección estatal.

Los adalides intelectuales de la burguesía habían desempeñado hasta aquí actividades múltiples, pero nacidas todas de una necesidad única que siempre las orientó: la de liquidar las formas remanentes de la cultura y política coloniales. No terminaban todavía de cumplir esta tarea básica cuando se vieron subordinados por el imperialismo. Aunque durante largos años no renuncia del todo a la dirección cultural de cada nación, la burguesía empieza por entregar, por transferir, la tarea literaria a la pequeña burguesía, la cual, en el fondo, expresa siempre los intereses burgueses, pero cada vez más circunscritos a los de la lucha contra las fuerzas clericales y aristocratizantes, que cierran el paso a todo ascenso clasista.

Estos nuevos escritores o, mejor dicho, estos escritores provenientes ahora de los estratos intermedios,

reciben el quehacer literario como una labor privilegiada, cuyos horizontes son, al parecer, mucho más amplios que para los escritores precedentes. Es decir, la importancia literaria de la realidad —o la realidad literariamente más importante— se ha ensanchado visiblemente, pues los contenidos urgentes no brotan ya desde un solo núcleo central —como antes el político nacional—, sino que proliferan desde innumerables fuentes.

Tales escritores son portavoces ideológicos de la burguesía, pero de una burguesía no ya pujante y optimista, sino de una burguesía tronchada y claudicante, temerosa e impotente. Por eso, la transferencia literaria a los intelectuales pequeñoburgueses no podía hacerse sin que éstos pagaran elevados tributos: primero al debilitamiento ostensible de las fuerzas progresistas a las cuales habrían tenido que servir, y segundo a su propia inestabilidad social, a sus pendulares oscilaciones clasistas, a su indefinición ideológica y a su dolido individualismo.

Las nuevas realidades, el imperialismo agresivo, el proletariado insurgente, el desenvolvimiento cultural, el desarrollo urbano, el aumento del lujo y la miseria, los devaneos hipócritas de muchos políticos profesionales, el ascenso mesocrático mismo, la presencia del dinero como un elemento corruptor y disociador, etc., se erigen en nuevos polos de atracción —y de confusión— para los escritores, los cuales, en cierto modo, se sienten más «libres», menos constreñidos por su conciencia —por su turbada conciencia en esa hora— a consagrarse a los destinos de la patria, y más impulsados que nunca por su sensibilidad —por su exacerbada sensibilidad— a replegarse en sí mismos o a gritar su repugnancia y su indignación estériles... La dispersión e intensificación de motivos contribuye en muchos de ellos a la sobreestimación de sus propios dolores. El individualismo negativo toca uno de sus momentos culminantes.

Y aquí es donde conviene advertir uno de los vértices salientes de todo este problema. *Por vez primera en América Hispánica, la labor literaria parece alcanzar una autonomía relativa con respecto a su condicionamiento social y político. Por vez primera, los escritores no cargan la responsabilidad clara y directa de ser los voceros de los intereses nacionales o de su clase. Por vez primera, los intelectuales, ideológicamente débiles, sentimen-*

talmente hiperestésicos, tienden más a mirar hacia sí mismos que hacia su alrededor.

Es cierto que los escritores románticos fueron encarnación también del individualismo burgués, pero se trataba de un individualismo pleno, expresivo de una clase en ascenso y no de capas socialmente errantes y desorientadas. Los románticos fueron inclusive cultores decididos de su propio yo, pero ellos —como en el caso tan ilustrativo de Sarmiento— practicaron un egotismo enérgico, constructivo y optimista, y no rompieron sus lazos, como lo harían después tantos modernistas, con la marcha de la colectividad a la que debían representar. Por ello, José Martí, quien es siempre el valor excepcional de esta época, pertenece mucho más a la estirpe de Sarmiento, Echeverría o Lastarria que a la de Darío o Casal, pues su talento y su generosidad se entregaron, desarrollándose ferazmente, a una tarea histórica que la mayor parte de los escritores hispanoamericanos habían dejado ya de sentir sobre sí: la liberación del yugo político y cultural colonialista.

¿Pero qué literatura podían ofrecer las capas medias hispanoamericanas de aquellos años, cuando justamente su fuente social inspiradora y sostenedora, la clase burguesa, se desmoronaba sin remedio, cuando el imperialismo entraba a saco en la economía de estos países y cuando ya se sentía el rebullir inquietante de las masas proletarias? Sin pasado cultural ni político propios y, lo que es peor, con magras perspectivas para el futuro, los intelectuales difícilmente podían ser optimistas. difícilmente podían hacer suyas las preocupaciones populares o consagrarse a los problemas básicos de sus países, sobre los cuales, por lo demás, tenían tan escasa conciencia.

De ahí que tales escritores, dentro de la asombrosa mutabilidad ya señalada, trataran de dar satisfacción preferente a la necesidad de mostrar su individualidad exquisita y herida, confrontándola, para el caso, con el estúpido y repugnante medio en que vivían, o mostrando por éste tal desprecio que podían omitirlo de sus preocupaciones creadoras.

No pocos críticos han sido en muchos casos injustos para reprocharles a los modernistas más conspicuos carencia de ideas. Y agravan su injusticia cuando afirman

reconocer, luego, que es cierto que, en cambio, el Modernismo aportó valiosas renovaciones formales, técnicas y léxicas. Esta opinión no es inexacta del todo, pero resulta insuficiente: hay una clara ideología disuelta en la literatura modernista y es necesario relevarla, por negativa que aparezca. Además, la renovación formal no debiera mirarse sino como un producto de esfuerzos legítimos de todo arte verdadero, esfuerzos íntimamente dependientes de concepciones y actitudes vitales muy ajenas a la nada doctrinaria. Por último, el criterio mencionado implica adjudicarle a la forma una autonomía absoluta, una independencia total con respecto al contenido, e implica también, indirectamente, reducir la realidad casi a las meras, inmediatas y superficiales relaciones sociales, eliminando de ella tanto los elementos personales de cada artista en particular como los contenidos específicos, inherentes al desarrollo de la especie humana, condensados, palpitantes y actuantes en todo creador.

Se ha visto cómo se han disgregado ahora los grandes motivos literarios y cómo la literatura adquiere una mayor «libertad» de inspiración desde que no la urge el imperativo de concentrar las energías en la lucha por la liquidación de la herencia colonialista. Se ha visto también que no existe todavía la fuerza social que, con plena conciencia, experimente la necesidad de vida o muerte de combatir contra el imperialismo. Y si bien es cierto que algunos sectores reflejan su profundo malestar ante la invasión económica inglesa y norteamericana, también es cierto que esos sectores reconocen muy pronto su inferioridad frente a enemigos tan poderosos. Tal es la gran tragedia de las burguesías hispanoamericanas a fines del siglo pasado: no haber alcanzado a desarrollarse en toda su potencialidad antes de comenzar a ser abatidas por la burguesía monopolista extranjera. Desaparecido o debilitado el peligro colonialista, las burguesías hispanoamericanas, además de buscar nutricias vinculaciones con la clase terrateniente, van doblegándose paulatinamente ante el avance imperialista.

No existe entonces para los escritores, representantes ideológicos de estas burguesías ahora frustradas, el gran motivo social-político unificador, no existe un exclusivo y vigoroso manantial de los impulsos artísticos. Y aun-

que Hispanoamérica, claro, tiene pueblos, éstos no poseen aún ni la conciencia ni la confianza indispensables para la lucha, pues sólo está dando sus primeros pasos la única clase que será capaz de erguirse frente al imperialismo: el proletariado.

Sin pena ni gloria, los elementos progresistas se baten en retirada y sólo aisladamente gritan su ira o su alarma, o les dan salida —una salida consoladora— criticando la orfandad «humanista» de la tecnocrática civilización norteamericana, sin que puedan discernir con claridad, como en el ejemplo notable de Rodó, que la supuesta «superioridad humanista» de los americanos del sur está en lastimosa relación directa con el hambre, el analfabetismo y la miseria de la mayor parte de los habitantes de este continente.

Pero nada de esto quiere decir que entonces sólo florezca el «arte por el arte» o que florezca en mucha mayor medida que en otras épocas. Que se produjera una epidemia hoy insoportable de japonerías, chinerías, neologismos estrambóticos, juegos verbales vacíos, etc., nada prueba contra el modernismo, como tampoco son prueba contra el romanticismo, por ejemplo, las cataratas de versos llorones que se desparramaron antes por América. Todo período literario tiene sus desbordes, sus exageraciones y sus fetichismos, y al lado de los grandes escritores pululan inevitablemente los que sólo son mediocres o malos reflejos de aquéllos.

¿Cuál es entonces la característica esencial del aporte formal del Modernismo? Esa característica está indisolublemente vinculada con el eterno y siempre renovado volverse del poeta hacia las fuentes primigenias: el retorno fecundo a la valorización y afinamiento de los sentidos, de los sentidos humanos que permiten al ser objetivar la realidad y, al objetivarla, multiplicar su propia potencia sensorial. El lenguaje de los modernistas es, en sus rasgos básicos, no en sus efímeros desbordes, un lenguaje altamente sensitivo, esto es, un verso y una prosa que son capaces de expresar nuevas dimensiones y nuevas resonancias de las facultades específicamente humanas que han ido desarrollándose a lo largo de los siglos con el trabajo productivo, con el accionar diario, con la práctica social. Este afinarse e intensificarse significa, como dijo Marx, que «no es sólo con el pensamien-

to, sino mediante todos los sentidos, que el hombre se afirma en el mundo objetivo»[5].

Y la prueba más concluyente de que las conquistas modernistas no respondían a meros regodeos formalistas, huérfanos de sustancia vital, está en el hecho indiscutible de que si se imaginara suprimir la poesía modernista no se podría comprender la poesía posterior, incluida la de hoy.

El modernismo no puede definirse, entonces, como formalismo puro, aunque en no pocos de sus representantes se advierta la tendencia a acercarse a él: esa poesia y esa prosa perfeccionan, enriquecen y agudizan las percepciones sensoriales y las reúnen —o intentan volver a unirlas— con el arte con el cual la poesía nació al mundo, con la música.

¿Que los intelectuales aparecieron divorciados del pueblo? Evidentemente que sí, pero este divorcio no fue ni podía ser total y, por lo demás, resultaba históricamente inevitable. El modernismo, en sus limitaciones y en su grandeza, corresponde a una etapa singular, perturbada y crítica del desarrollo de los pueblos hispanoamericanos, y, al respecto, quizá convendría también tener en cuenta que en ningún otro período literario los intelectuales sufrieron con tal agudeza los embates aniquiladores del aparente caos social. Bastaría, para comprobarlo, lanzar una mirada sobre la biografía de los escritores: el cuadro es en verdad impresionante. La mayor parte de ellos sobrellevaron una existencia trágica, miserable o contrahecha, y no pocos la terminaron, asimismo, penosamente. Muchos se suicidaron; otros murieron alcoholizados, y hubo un crecido número de los que acabaron sus días en extrema pobreza, en el manicomio o en la triste sala común de algún hospital. Por eso, desde el ángulo en que aquí se han estado enfocando estos problemas, adquiere una significación enorme procurar entender los estados de ánimo de estos escritores como paso importante para entender los valores generales de su obra.

Y un último punto, fundamental también para precisar con mayor justicia la significación y trascendencia del modernismo en el desarrollo literario hispanoamericano: esa poesía y esa prosa que comenzaron a cultivar-

[5] CARLOS MARX, «Manuscrits économiques et philosophiques», *Oeuvres*, t. III, pp. 119-120, Mega.

se como exóticas flores trasplantadas desde el suelo europeo, fueron reflejando, cada vez con mayor persistencia, las dolidas visiones que del mundo americano iban forjándose estos intelectuales de una crítica hora del mundo que comenzaba a aherrojar el imperialismo. No es fácil aceptar que ese «mundonovismo», ese retorno a América, esa revelación de lo autóctono, de lo propio, defina exclusivamente al modernismo, pero tampoco es justo silenciar o empequeñecer cuanto de conciencia americanista terminó por aflorar en esta corriente literaria. Esta reacción, no en todos los casos evidente, a menudo contradictoria y confusa, viene también a confirmar, por contraste, la inestabilidad afectiva e ideológica de los intelectuales de fines del siglo pasado.

Sería primordial, por todo lo anotado, que no se siguiera viendo en la literatura hispanoamericana de 1885 a 1915 sólo dos corrientes antitéticas: una realista y otra antirrealista, una corriente moral y políticamente positiva y, la otra, repudiable desde las posiciones del progreso. Si así fueran efectivamente las cosas, resultaría muy sencillo conceder simpatías a un grupo y condenas al restante. Pero el arte, como la vida, no se agota con un juicio o con un esquema. Son las propias obras literarias de esos treinta años aludidos las que desmienten y rechazan semejante simplificación. Ellas llevan en su propio interior la contradicción entre el realismo y el antirrealismo. En su misma abundancia, en sus aspectos brillantes y en sus aspectos oscuros, en cada obra y en cada escritor y quizá a veces hasta en cada poema, es necesario discernir entonces cuánto tuvo el modernismo de estas dos posiciones frente a la vida y al arte. Sólo un trabajo similar, paciente y flexible, podrá a la larga permitir el balance que se ha venido reclamando con creciente insistencia, un balance sin prejuicios, un balance sin esquemas...

[*Philologica Pragensia*, 8 (47) (1965), 45-53].

IVAN A. SCHULMAN

REFLEXIONES EN TORNO A LA DEFINICION DEL MODERNISMO

I

Planteamiento de un problema historiográfico

En el diario madrileño *La Voz* correspondiente al 18 de marzo de 1935, Juan Ramón Jiménez publicó sus ideas críticas sobre el modernismo, las cuales resultaron heterodoxas y controvertibles en su época. Hoy en día estos conceptos conservan un tono polémico, pese a las más recientes investigaciones literarias, que le han dado la razón al poeta español.

> El modernismo —afirmó hace treinta años— no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza [1].

[1] Citado por Ricardo Gullón en su ensayo introductorio «Juan Ramón Jiménez y el modernismo» al libro de Juan Ramón, *El modernismo; notas de un curso* (1953, México: Aguilar, 1962), p. 17. La fecha temprana en que Juan Ramón Jiménez emitió estas ideas vicia la capacidad suasoria del argumento de Guillermo Díaz-Plaja, quien afirma que los conceptos del laureado Nobel tienen el propósito de rebatir las ideas expresadas en *Modernismo frente a noventa y ocho*, editado por primera vez en 1951. V. el artículo de Díaz-Plaja, «El modernismo, cuestión disputada», *Hispania*,

Al comentar estos pensamientos, Ricardo Gullón lamenta que la crítica posterior no haya tenido en cuenta «la precisión juanramoniana», porque de haber aceptado su visión «la disputa en cuanto a lo que fue el modernismo y quiénes los modernistas se habría zanjado pronto»[2]. Tal afirmación, a nuestro entender, no va al fondo de la materia, pues no toma en cuenta la fuerza avasalladora de los pronunciamientos de Rubén Darío, cuyas ideas alusivas al tema dejaron huella profunda en los críticos e historiadores de la época modernista, muchos de los cuales fueron seducidos por la tergiversada, trunca y ególatra perspectiva del genial nicaragüense. De la pluma de Rubén proceden afirmaciones autoenaltecedoras, como la siguiente de 1905: «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América...»[3]. La antecedió en nueve años otro comentario evocado en relación a *Azul...*: «Y he aquí cómo pensando en francés y escribiendo en castellano... publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano...»[4].

El prestigio y el brillo del arte de Darío, tanto en América como en España, hicieron que sus opiniones en torno a los orígenes del modernismo resonaran y cobraran categoría de verídicos. Y, en consecuencia de la aceptación amplia lograda por los conceptos historiográficos de Darío, los críticos hoy llamados tradicionalistas empezaron a fijar los albores del modernismo en 1888 —año de la publicación de *Azul*— en su edición de Valparaíso. *A posteriori*, y por una dialéctica absurda, Rubén se convirtió en el iniciador y la figura prototípica y cumbre del modernismo[5]. En menosprecio flagran-

XLVIII (1965), pp. 407-412. Debemos señalar que un año antes —en 1934— Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* había expresado conceptos similares a los de Juan Ramón de *La Voz*.

[2] *Op. cit.*, p. 18.

[3] En el prólogo a *Cantos de vida y esperanza, Obras completas* (Madrid: Mundo Latino, 1917), VIII, 9.

[4] «Los colores del estandarte», en *Escritos inéditos de Rubén Darío* (Nueva York, Instituto de las Españas, 1938), p. 121.

[5] V. por ejemplo, ARTURO TORRES-RIOSECO, *Precursores del modernismo* (Madrid, Calpe, 1925), p. 15. En la p. 12 del libro nos enteramos de que «toda nuestra literatura contemporánea se ha podido producir gracias al genio de Rubén Darío», apreciación hiperbólica que el crítico suaviza con estas palabras: «Sin embargo, no debemos olvidar a los otros, a los verdaderos precursores de nuestro Modernismo. Para nuestra historia literaria Martí, Silva, Gutiérrez Nájera y Julián del Casal valen tanto como el autor de *Azul*». También puede verse la introducción de Raúl Silva Castro a su *Antología crítica del modernismo hispanoamericano* (Nueva York: Las Améri-

te de la verdad histórica, los artistas coetáneos que integran lo que, con razón histórica, podría denominarse la primera generación modernista —Martí, Nájera, Silva, Casal— se convirtieron, en el concepto de los tradicionalistas, en los «precursores» del modernismo. Es decir, como lo expresa Arturo Torres-Rioseco, los cuatro hicieron sentir las nuevas palpitaciones y abrieron el camino a Darío[6]. Este camino no estaba abierto, por lo visto, hasta 1888; y por el mismo razonamiento, el sendero se bifurcó o se borró completamente, por arte de birlibirloque, con la muerte de Darío (1916). Pues, como lo indica Raúl Silva Castro en su recién publicado ensayo sobre el modernismo[7], éste es «...un movimiento literario circunscrito en el tiempo, pues no parece fácil extenderlo más allá de 1888 ni más acá de 1916»[8]. Pero una visión de la evolución del modernismo concebida de tal modo plantea contradicciones inmediatas respecto a su génesis, alguna de las cuales señalamos en otra ocasión:

> Limitándonos a la poesía, es innegable que Darío no adquirió categoría de creador refinado y exquisito sino cuando comenzaron a circular los poemas que luego recogió en *Prosas profanas* (1896), aunque los primeros atisbos de esta capacidad artística se manifestaron ya en los poemas añadidos a la segunda edición de *Azul*... (Guatemala, 1890).
> No hay en *Prosas profanas* una sola poesía fechada antes de 1891, el año de la «Sinfonía en gris mayor», inspirada sin duda en el ejercicio cromático de Gautier, «Symphonie en blanc majeur». Para entonces Martí había escrito ya los tres volúmenes más importantes de su poesía, *Ismaelillo, Versos libres* y *Versos sencillos*, y la mayor parte de su estupenda prosa, a la que tanto debe la de Darío; Gutiérrez Nájera había dado a conocer lo más destacado de su obra en verso y en prosa; Casal había publicado *Hojas al viento*, y escrito casi todos los poemas de *Nieve*; y Silva llevaba ya varios años explorando la expresión musical en la poesía. En vista de esto, ¿cómo es posible conceder a Darío una absoluta primacía cronológica, con menosprecio de los poetas y prosistas que entre 1888 y 1891

---

cas, 1963), p. 19, donde el crítico chileno alude a Darío como «el principal escritor del Modernismo hispanoamericano».

[6] *Op. cit.*, p. 15.

[7] Debe notarse que lo que Silva Castro escribe «para la audiencia que se presta a los *Cuadernos Americanos*», en «¿Es posible definir el modernismo?», CXLI, julio-agosto 1965, pp. 172-179, ya había aparecido con muy ligeras diferencias en la introducción a su ya citada *Antología crítica del modernismo hispanoamericano*, secciones IV y VI, pp. 22-29 y 33-37, respectivamente.

[8] «¿Es posible definir el modernismo?», p. 172.

ya habían llegado a expresiones maduras de la tendencia renovadora?[9].

No es nuestro deseo volver sobre lo andado, sino más bien insistir sobre la necesidad de adoptar un punto de vista crítico en consonancia con los resultados de las investigaciones sobre el arte modernista de los últimos tres lustros. El libro clásico de esta renovada perspectiva del modernismo es el de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2.ª edición, 1962); indispensables son dos ensayos de Federico de Onís, «José Martí: Vida y obra, Valoración», en *Revista Hispánica Moderna*, XVIII (1952), 145-150, y «Martí y el modernismo», en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos* (La Habana, 1953), 431-446, y, entre los volúmenes más recientes de mayor trascendencia figuran el de Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (Madrid, Gredos, 1963), la ya citada obra de Juan Ramón Jiménez, *El modernismo...*, y los ensayos de Manuel Pedro González, *Notas en torno al modernismo* (México, Universidad Nacional, 1958), *Indagaciones martianas* (Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961). Sorprende que, a pesar de la revisión de las ideas estéticas y cronológicas en torno al modernismo, representada por los arriba citados libros y ensayos, amén de otros, tengan vigencia ideas críticas anquilosadas ya y sin fundamento alguno en la estética y la estilística. Indagar, por tanto, como lo hace últimamente Raúl Silva Castro en su artículo «¿Es posible definir el modernismo?», el tema del arte modernista con el fin de entronizar a Rubén como líder máximo de la literatura modernista, y reducir las creaciones multifacéticas de esta vasta época —un siglo en el concepto de Juan Ramón— [10] a Darío y su arte preciosista y barroco de las *Prosas profanas*, es negar unos quince años de pesquisas que han encauzado los estudios críticos por el camino de la verdad histórica.

Para los que han intervenido en esta labor revalorativa, el modernismo no es una escuela —pues no tiene reglas ni cánones fijos— [11], sino una época regenerado-

[9] «Los supuestos 'precursores' del modernismo hispanoamericano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII (1958), pp. 63-64.
[10] *Op. cit.*, pp. 249-250.
[11] No porque no se manifiesta «en una sucesión temporal indefinida de

ra. Y, en esta era de «debasamiento» y «rebasamiento» (para sustantivar dos neologismos verbales de Martí) de la cultura universal, la renovación literaria de Hispanoamérica se manifiesta primero en la prosa de José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, quienes, entre 1875 y 1882 cultivaban distintas pero novadoras maneras expresivas: Nájera, una prosa de patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasismo, impresionismo y expresionismo, y Martí, una prosa que incorporó estas mismas influencias dentro de estructuras de raíz hispánica. Por consiguiente, es en la prosa, tan injustamente arrinconada, donde primero se perfila la estética modernista, y son el cubano y el mexicano arriba nombrados los que prepararon el terreno en que se nutre y se madura posteriormente tanto la prosa como el verso del vate nicaragüense[12] y los demás artistas del modernismo.

Las raíces de la historiografía del modernismo hispanoamericano —mal conocidas todavía hoy— arrojan luz sobre la auténtica definición del arte modernista, y, a la vez, indican hasta qué punto la figura monumental de Darío y sus hiperbólicas consideraciones críticas desorientaron a los que en pos de 1916 escribieron sobre el modernismo. Como ejemplo de la trascendencia de la crítica primigenia deseamos aducir primero el relevante comentario publicado en 1895 por el modernista panameño Darío Herrera. Disintió éste de la opinión expresada por Clemente Palma, y, con perspicacia y claridad, sentenció: «Para mí Darío y Casal han sido los propagadores del modernismo, pero no los iniciadores. Este título corresponde más propiamente a José Martí —olvidado por Palma en las citas que hace de los modernistas americanos— y a Manuel Gutiérrez Nájera. Ambos vinieron a la vida literaria mucho antes que Darío y Casal, y eran modernistas cuando todavía no había escri-

---

fenómenos concordantes», como afirma Raúl Silva Castro en la introducción a su *Antología crítica del modernismo hispanoamericano,* p. 23.

[12] Para estudiar la huella de Martí en Darío, v. Manuel Pedro González, «I. Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí. II. Resonancias de la prosa martiana en la de Darío (1886-1900)», en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos* (La Habana, 1953), pp. 503-569. Para una discusión general de estos problemas de la cronología modernista, v. nuestro estudio «José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del modernismo, 1875-1877», *Revista Iberoamericana,* XXX (1964), pp. 9-50.

to Darío su *Azul* ni Casal su *Nieve*»[13]. El testimonio de José Enrique Rodó es igualmente valioso para constatar que muy temprano en la evolución del modernismo —en 1899— se entendió que el modernismo distaba mucho de ser una literatura insustancial; al contrario, brotaba de hondas corrientes ideológicas y filosóficas, como bien lo hace notar el escritor uruguayo en su ensayo sobre Rubén Darío:

> Yo tengo la seguridad de que, ahondando un poco más bajo nuestros *pensares*, nos reconoceríamos buenos camaradas de ideas. Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; *es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo*...[14]. (Las letras cursivas son mías.)

Esta visión del arte modernista rubeniano[15] desmiente la trillada y superficial afirmación de que el modernismo refleja comúnmente el arte francés, siendo en el fondo una trivial manifestación traslaticia hispanoamericana de modas, formas y temas del París literario[16].

Para rastrear el tenor de la crítica modernista anterior a 1916, una de las mejores fuentes es la encuesta sobre el modernismo dirigida por Enrique Gómez Carrillo en su efímera publicación parisiense *El Nuevo Mercurio* (1907), que desapareció después de doce entregas[17]. En

[13] Publicado originalmente en la revista *Letras y ciencias* (Santo Domingo), núm. 79, julio de 1897. Citamos de la reproducción en la *Revista Dominicana de Cultura*, 2 (1955), p. 255.

[14] *Obras completas* (Montevideo, Barreiro y Ramos, 1956), II, pp. 101-102.

[15] Después de caracterizar la obra de Rubén, las «voces extrañas» le preguntan a Rodó: «¿No crees tú que tal concepción de la poesía encierra un grave peligro, un peligro mortal, para esa arte divina, puesto que, a fin de *hacerla enfermar* de selección, le limita la luz, el aire, el jugo de la tierra? Seguramente, si todos los poetas fueran así». [*Obras completas*, ed. cit. II, p. 63].

[16] V. Silva Castro, «¿Es posible definir el modernismo?»: «Darío se inspiró directamente en algunos [autores franceses]; otros modernistas escogieron a los restantes, y en conjunto el modernismo es una transposición de temas literarios franceses a la lengua española, todo ello en una escala y con una profusión como jamás se habían dado antes.» [p. 176].

[17] Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento al crítico uruguayo Al-

las respuestas enviadas al director de la revista por los artistas y críticos coevales topamos con valoraciones y conceptos teóricos cuyos detalles constituyen una confirmación de la renovada perspectiva del modernismo a que hoy se ha llegado.

Hay en los comentarios publicados en *El Nuevo Mercurio* un mosaico poético, pero la contemporaneidad de los puntos de vista expresados revela al lector de hoy hasta qué punto debieron Darío y los que bajo su férula cayeron trabucar el concepto del modernismo, convirtiéndolo en producto preciosista, en arte monolítico dariano de la variante de *Azul...* y *Prosas profanas*.

A la pregunta planteada por Gómez Carrillo: «¿Qué ideas tiene usted de lo que se llama modernismo?» hubo una variedad sin fin de respuestas. Pero entre ellas no ocupaba lugar central la definición de esta estética en términos de un arte afrancesado y alambicado. Aparecen opiniones de algunos de los muchos detractores del modernismo [18] como Rafael López de Haro, para quien el modernismo era una manifestación literaria efímera: «El modernismo aquí [en España] es una bella mariposa que vivirá dos días. Nació en el afán de distinguirse y morirá por extravagante. De tanto vestirse de colores, viste ya de payaso. Se empeña en buscar la quintaesencia de las cosas simples» [19]. En general, sin embargo, los pareceres son positivos y tienden a expresar una visión amplia en sus perfiles estéticos, sociales, filosóficos, o sea, se patentiza el concepto de modernismo que Federico de Onís, Juan Ramón Jiménez, Manuel Pedro González, Ricardo Gullón, y el que esto escribe, han defendido frente a la restringida concepción de los tradicionalistas [20]. «Para mí —atestiguó, por ejemplo, Carlos Arturo Torres— el modernismo existe como una orientación general de los

---

fonso Llambías de Azevedo, quien llamó nuestra atención sobre la importancia histórica de esta revista, y a Boyd G. Garter, quien nos ayudó a localizar algunos de los números.

[18] Sobre este tema, v. el reciente estudio de CARLOS LOZANO, «Parodia y sátira en el modernismo», *Cuadernos Americanos*, CXLI, núm. 4 (1965), páginas 180-200.

[19] Número 6, 672.

[20] O de la crítica orientada hacia una filosofía marxista. V., por ejemplo, JUAN MARINELLO, *José Martí, escritor americano* (México, Grijalbo, 1958). Nótese que de todos los críticos que intervinieron en la encuesta de Gómez Carrillo sólo dos —Francisco Contreras y Miguel A. Ródenas— defendieron la perspectiva que denominamos «tradicionalista», señalando a Darío como iniciador del modernismo (números 6, 636 y 649, respectivamente).

espíritus, como una modalidad abstracta de la literatura contemporánea, como una tendencia intelectual... es, para valerme de una definición de Emile Fog, la totalidad de obras en que se formulan, viven y combaten las necesidades y aspiraciones de nuestro tiempo»[21]. Roberto Brenes Mesén sostuvo que el modernismo «es una expresión incomprensible como denominación de una escuela literaria. El modernismo en el arte es simplemente una manifestación de un estado de espíritu contemporáneo, de una tendencia universal, cuyos orígenes se hallan profundamente arraigados en la filosofía trascendental que va conmoviendo los fundamentos de la vasta fábrica social que llamamos el mundo moderno»[22]. La defensa de la raíz coeval del modernismo, refutación de la irrealidad de su escapismo o de su exotismo, se transparenta en las contestaciones de Guillermo Andreve («es [el modernismo] la redención del alma moderna y del pensamiento moderno de las estrechas ligaduras escolásticas»)[23] y de Eduardo Talero, para quien el modernismo es

> ... la tendencia que aspira a una literatura armónica con el ambiente, ideas, pasiones e ideales modernos; y que usando, según las circunstancias, tal o cual recurso del archivo literario, sin pedir venia a ningún maestro de escuela, pugna por restablecer la comunicación directa entre la sensibilidad y el mundo externo[24].

En esta misma encuesta, Manuel Machado sostuvo que el modernismo era la anarquía, el individualismo absoluto[25]. En términos estéticos esta anarquía se traduce, para J. Suárez de Figueroa, en «la libertad de expresión del pensamiento: es [el modernismo] hablar, es escribir en forma literaria lo que se siente; por eso el modernismo no tiene reglas, rompe los metros que para nada valen, sino para encerrar al poeta en un estrecho círculo»[26]. Y, en lo social y lo filosófico, como bien lo percibió ya el citado modernista costarricense Brenes Mesén, el modernismo reflejó corrientes epocales: «La renovación de la filosofía y de la ciencia durante las pos-

[21] Número 5, pp. 508-509.
[22] Número 6, p. 663.
[23] Número 12, p. 1.424.
[24] Número 5, p. 512.
[25] Número 3, p. 337.
[26] Número 4, p. 403.

treras décadas, así como la hirviente agitación social y política del siglo XIX han producido esa resplandeciente anarquía intelectual que abarca los más amplios horizontes»[27]. Estas caracterizaciones son una corroboración de las palabras de Rodó en su ya citado ensayo sobre Darío (1899), es decir, de la relación entre el individualismo y la libertad de los artistas modernistas y el «anárquico idealismo poético».

El modernismo, entonces de acuerdo con los conceptos primigenios y la labor investigadora de los últimos años, es la forma literaria de un mundo en estado de transformación, metamorfosis universal que percibió Martí con clarividencia en 1882:

> Esta es en todas partes época de reenquiciamiento y de remolde. El siglo pasado aventó, con ira siniestra y pujante, los elementos de la vida vieja. Estorbado en su paso por las ruinas, que a cada instante, con vida galvánica amenazan y se animan, este siglo, que es de detalle y preparación, acumula los elementos durables de la vida nueva[28].

II

LA NATURALEZA DEL MODERNISMO

Los comentarios aparecidos en *El Nuevo Mercurio* evidencian una tendencia a establecer nexos entre el modernismo como expresión literaria y aspectos filosóficos, ideológicos y sociales de la época, esfuerzo que, a nuestro entender, es más que una manifestación de un positivismo tardío en que opera un principio determinante a la luz del cual se analiza toda una cultura. Estas son equiparaciones imprescindibles para la definición cabal de un fenómeno polifacético como el modernismo. Es más; su comprensión por parte de los artistas y críticos de antaño, y su confirmación contemporánea inducen a poner en tela de juicio la descripción del arte modernista como exótico, como literatura escapista y creación elaborada por el esteta a espaldas de la realidad y con óptica parisiense. Es precisamente por la relación vital en el modernismo entre arte, existencia y cultura que rechaza-

---

[27] Número 6, pp. 663-664.
[28] *Obras completas* (La Habana, Trópico, 1936-1953), XXVIII, p. 220.

mos la dicotomía establecida por Raúl Silva Castro: «Los problemas americanos, grandes, pequeños o minúsculos, nada ganan con el concurso o con el entrometimiento de los hombres de arte... ¿Qué tienen que decir allí los artistas? Nada...»[29]. Si a veces la expresión artística en su contexto social o político es un balbuceo, o el producto nebuloso de una intuición genial, no por eso carecen tales observaciones de interés o significación. En la época modernista, como en otras de la historia literaria, el ambiente se revela en la obra del artista sin que éste se percate siempre de factores externos al proceso creador. «Nadie se libra de su época», sentenció Martí sagazmente.

El modernismo: época y esquema

Precisar la época modernista es el primer paso en la elucidación de las características, pues, en vista de sus relaciones ideológico-literarias asentadas en el apartado anterior, sus amplias fronteras temporales del modernismo sugieren una estética evolutiva, multifacética y hasta contradictoria. Sus normas expresivas son indefinibles en términos de un solo hombre[30] porque se trata de un estilo epocal que reputamos ser, si no vigente, al menos de una presencia influyente. Debiera hablarse, en rigor, de un medio siglo modernista[31] que abarcaría los años entre 1882 y 1932, y cuya literatura proteica dejó una herencia, patente todavía hoy, sobre todo en la prosa artística, como más adelante veremos.

En consecuencia de sus amplios lindes temporales, es natural que haya cierta confusión en la fijación de las constantes de la estética modernista. Pasa con el modernismo lo mismo que con el Renacimiento, es decir, sus poliédricas creaciones artísticas resisten el estrecho molde esquemático[32]. El que intente tal clasificación fracasa-

29 «¿Es posible definir el modernismo?», p. 178.

30 Es decir, en los términos de Silva Castro quien da las fechas darianas, 1888-1916, *ibid.*, p. 172.

31 V. Ricardo Gullón en su «Juan Ramón Jiménez y el modernismo», introducción a la ya citada obra de Juan Ramón. En la p. 17, Gullón fija las siguientes fechas aproximadas del medio siglo: 1890-1940.

32 Disentimos de la opinión de Silva Castro, quien afirma que «si así se consiguiera [reducir a una síntesis los rasgos constitutivos del modernismo], sería posible, también, hablar del Modernismo, en lo porvenir, con una certeza similar a la que se emplea, en la historia de las culturas para juzgar del Renacimiento...» [*op. cit.*, p. 172]. Pero es que, como observa Wylie Sypher,

rá *ab initio,* pues lo que mejor define el arte modernista es su cualidad individual, su rebeldía frente a las hueras formas expresivas de los académicos de la época. Con razón exclamó el Darío de las *Prosas profanas*: «Porque proclamando como proclamo una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción»[33]. El sincretismo, en fin, es la piedra de toque de la estética modernista, la cual nace como producto de la maduración de la cultura hispanoamericana. Después de tres siglos de modelos peninsulares durante los cuales abrevaron los artistas de América refritas y astigmáticas versiones de la literatura francesa, los modernistas se abrieron a las corrientes universales, conservando, a veces, lo tradicional, y rechazándolo otras, conforme a su vigencia. Distinguió magistralmente esta nota amalgámica Eduardo de la Barra, tan olvidado por Darío, en el prólogo de la primera edición de *Azul...*, donde comenta la naturaleza del arte rubeniano: «Su originalidad incontestable está en que todo lo amalgama, lo funde y lo armoniza en un estilo suyo, nervioso, delicado, pintoresco...»[34]. Se trata en el caso de Darío, como en el de los demás modernistas, de una literatura de asombrosas divergencias y de marcada idiosincrasia. Por consiguiente, ¿cómo reducir el arte modernista a esquemas? ¿En qué consiste el común denominador estético de las siguientes expresiones, todas de autores incluidos en la citada antología crítica de Raúl Silva Castro?:

«...there are several different orders of style competing during the period included withim «the renaissance», from the opening of the fourteenth to the closing of the 'seventeenth centuries. One might, indeed, say that styles in renaissance painting, sculpture and architecture run thorugh a full scale of change in which we can identify at least four stages: a provisional formulation, a distintegration, and a final academic codification—a cycle roughly equivalent to a succession of art styles or forms known as «renaissance»... mannerism, baroque, and late baroque». [*Four Stages of Renaissance Style* (Nueva York, Doubleday, 1955), p. 6.]

[33] «Palabras liminares», en *Obras completas,* ed. cit., II, p. 8.

[34] Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, 1888, p. VIII. El comentario de Pedro Salinas, respecto al mismo tema, es igualmente pertinente: «...Rubén Darío procede en su elaboración de la poesía nueva con una *mente sintética.* Rubén Darío se acerca a todas las formas de la lírica europea del siglo XIX, desde el romanticismo al decadentismo. Y encontrando en cada una un encanto o una gracia las acepta, sin ponerlas en tela de juicio, y las va echando en el acomodaticio crisol del modernismo». [*Literatura española del siglo XX* (México, Robredo, 1949), p. 15. Lo subrayado es mío.]

DARÍO

Yo soy en Dios lo que soy
y mi ser es voluntad
que, perseverando hoy,
existe en la eternidad.

Cuatro horizontes de abismo
tiene mi razonamiento,
y el abismo que más siento
es el que siento en mí mismo.

....

¡Señor, que la fe se muere!
Señor, mira mi dolor.
¡Miserere! ¡Miserere!
Dame la mano, Señor...

[«Sum»... (*El Canto errante*)]

Presidía nuestra Aspasia, quien a la sazón se entretenía en chupar como niña golosa un terrón de azúcar húmedo, blanco entre las yemas sonrosadas. Era la hora del chartreuse. Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviente del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta [35].

MARTÍ

Así, celebrando el músculo y el arrojo; invitando a los transeúntes a que pongan en él, sin miedo, su mano al pasar; oyendo con las palmas abiertas al aire el canto de las cosas; sorprendiendo y proclamando con deleite fecundidades gigantescas; recogiendo en versículos édicos las semillas, las batallas y los orbes; señalando a los tiempos pasmados las colmenas radiantes de hombres que por los valles y cumbres americanas se extienden y rozan con sus alas de abeja la fimbria de la vigilante libertad; pastoreando los siglos amigos hacia el remanso de la calma eterna, aguarda Walt Whitman, mientras sus amigos le sirven en manteles campestres la primera pesca de la Primavera rociada con champaña, la hora feliz en que lo material se aparte de él, después de haber revelado al mundo un hombre veraz, sonoro y amoroso, y en que, abandonado a los aires purificadores, germine y arome en sus ondas, «desembarazado, triunfante, muerto!» [36].

Figuraos un vestíbulo amplio y bien dispuesto, con pavimento de exquisitos mármoles, y en cuyo centro derramaba perlas cristalinas un grifo colocado en una fuentecilla de alabastro...

GUTIÉRREZ NÁJERA

Convenido conmigo en que este *parterre* lindísimo es el

---

[35] *Azul...*, ed. cit., p. II.
[36] *Obras completas*, ed. cit., XV, pp. 208-209.

summum de la belleza y la elegancia... El floripondio de alabastro y el nenúfar de flexible tallo crecen al lado de la camelia aristocrática y del plebeyo nardo[37].

LUGONES

Corazón que bien se da,
tiene que darse callado,
sin que el mismo objeto amado
llegue a saberlo quizá.

Que ni un suspiro indiscreto
nuestros firmes labios abra.
Que la más dulce palabra
muera en dichoso secreto.

Todo calla alrededor.
Y la noche, sobre el mundo,
se embellece en el profundo
misterio de nuestro amor.

[«Lied del secreto dichoso» *(Romancero)*]

GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Mañana de viento,
de frío, de lluvia
en el mar.
Ansias y memorias
se enredan, se embrollan, y de la madeja
el alma recoge y anuda los hilos
al azar

Mañana de viento,
de frío, de lluvia
en el mar.
¡Cabos sueltos de cosas que fueron,
hebras rotas de lo que vendrá!

Yo con un recuerdo até una esperanza,
y ligué mi vida con la eternidad...

[«Hilos» *(Poemas truncos)*]

Estos trozos escogidos al azar revelan una disparidad estética que va del afrancesamiento hasta el tradicionalismo hispánico. Pero entre todos estos trozos hay una nota común —la exploración de nuevos senderos expresivos, la búsqueda de renovadas formas estilísticas frente al academismo de ribetes neoclásicos que imperaba antes de la revolución modernista. ¿Cómo entonces hablar de una estructura monolítica al elucidar el arte

nómica, 1958), p. 12.

37 *Cuentos completos y otras narraciones* (México, Fondo de Cultura Eco-

modernista? Habría que decir con Rubén que cada uno de estos artistas es grande y noble en sí y que todos en su común afán por innovar y ampliar las dimensiones expresivas del lenguaje literario decimonónico, van por su propio camino. No hay una definición capaz de precisar todos sus atributos estilísticos e ideológicos, precisamente porque el modernismo es el estilo de una época «*Style is not an absolute,* and here we shall assume that a style seldom has total control over any poem, painting, sculpture, or building whatever. A style emerges only from the restless activity of many temperaments. A critic of the arts must invoke Proteus, not Procrustes» [38].

Además de las divergencias estéticas en la obra de los modernistas, se da el curioso hecho de reacciones y tensiones internas entre los que intervinieron en la formación de la estética del modernismo. No obstante el peligro de regirse por los pronunciamientos y observaciones críticas y teóricas de los que moldearon esta literatura novadora [39], la naturaleza heterogénea de los conceptos que a continuación presentamos prueba, en nuestro sentir, la futilidad de tratar de reducir a un esquema la expresión literaria de toda una época.

Encontramos, por ejemplo, declaraciones en oposición al parnasismo, el cual, junto con el impresionismo, el expresionismo y el simbolismo, forma la base de las influencias extranjeras del modernismo. Entre los escritos dispersos de Martí leemos estas observaciones alusivas al arte marmóreo y frío de los poetas parnasianos:

> Parnasianos llaman en Francia a esos trabajadores del verso a quienes la idea viene como arrastrada por la rima, y que extiende el verso en el papel como medida que ha de ser llenada, y en esta hendija, porque caiga majestuosamente, se encaja un vocablo pesado y luengo; y en aquella otra, porque parezca alado, le acomodan un esdrújulo ligero y arrogante... Ni ha de ponerse el bardo a poner en montón frases melodiosas, huecas de sentido, que son

[38] SYPHER, *op. cit.*, p. 7.

[39] Ya hemos visto cómo las afirmaciones de Rubén despistaron a los críticos. Sin embargo, Luis Monguió, en su estudio «Sobre la caracterización del modernismo», recomienda la formulación de una definición del modernismo a base de dos elementos: «1.º, el punto de vista de la crítica, es decir, la caracterización del movimiento o escuela modernista por los críticos que de ella se han ocupado; y 2.º, el punto de vista de los artistas de la escuela misma, es decir, la definición o definiciones dadas por los propios artistas, por los creadores del movimiento modernista, de lo que ellos entendían por su obra de arte». [*Revista Iberoamericana,* VII (1943), p. 69.]

como esas abominables mujeres bellas vacías de ella [*sic*] [40].
Otro amaneramiento hay en el estilo —que consiste en fingir, contra lo que enseña la naturaleza—, una frialdad marmórea que suele dar hermosura de mármol a lo que se escribe, pero le quita lo que el estilo debe tener, el salto del arroyo, el color de las hojas, la majestad de la palma, la lava del volcán [41].

Pese a estas y otras similares advertencias, Martí, quien se inclinó siempre hacia una expresión apasionada, fue seducido por los valores estéticos del arte parnasiano, y en su estilo abundan ejemplos reveladores de la ascendencia de las creaciones plásticas de los parnasistas.

Contra el preciosismo rubeniano hay numerosas quejas; unas, como la siguiente de Blanco-Fombona, van dirigidas directamente al bardo nicaragüense:

> Nacido en algunos poemas de *Prosas profanas*, la obra que dio más crédito a Darío, y que mayor influencia ejerció, primero en América y más tarde en España, el rubendarismo consiste en la más alquitarada gracia verbal, en un burbujeo de espumas líricas, en un frívolo sonreír de labios pintados, en una superficialidad cínica y luminosa, con algo exótico, preciosista, afectado, insincero [42].

Otras están dirigidas a los imitadores de Rubén (con burla de la retórica rubeniana) como el siguiente vapuleo en verso de José Asunción Silva intitulado «Sinfonía color de fresa con leche», con el epígrafe-dedicatoria «(A los colibríes decadentes)»:

> ¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
> cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
> y polícromos cromos de tonos mil,
> oye los constelados versos mirrinos,
> escúchame esta historia rubendariaca
> de la Princesa Verde y el paje Abril,
> rubio y sutil.

En esta primera estrofa del poema Silva se burla de las modalidades expresivas de los segundones darianos; con el poeta santafereño convendría Rubén, quien, citando a Wagner, declara en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*: «Wagner a Augusta Holmes, su discípula,

---

[40] *Obras completas*, ed. cit., XLVII, pp. 33-34.
[41] *Ibid.*, LXXIII, p. 30.
[42] *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, Mundo Latino, 1929), p. 32.

dijo un día: "lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí". Gran decir» [43].

Imprescindible en cualquier registro de conceptos críticos y negativos del modernismo, en especial de la variante rubendariana, es la defensa de González Martínez de la vida profunda y de la expresión sencilla, sin retórica:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje
... ...

[«Tuércele el cuello el cisne...»
(Los senderos ocultos)]

La disimilitud de perspectiva que se patentiza en los arriba citados trozos, son, a nuestro modo de ver, una comprobación más de que el modernismo no es Rubén, pues los que tal posición defienden equiparan el arte modernista con *Azul*... y *Prosas profanas* [44]. Además, si se reduce el modernismo a la estética de estos dos tomos, rechazamos necesariamente una porción relevante de la obra madura de Darío, gran parte o la totalidad de la de otros escritores, y se desdora el modernismo, al rebajarlo a la categoría de una literatura amanerada, preciosista y extranjerizante de limitadas producciones. Defender tal concepto truncado implica negar la idea imprescindible, respecto al modernismo, de evolución y de diferenciación —de la libertad creadora, en fin— no sólo tocante a la época modernista, sino en relación al estro del artista individual, cuya obra, en algunos casos, evidencia una sucesión de etapas distintas (por ejemplo, la de Darío y Lugones) que reflejan su esfuerzo por exteriorizar disímiles elementos emotivos y noéticos.

[43] *Obras completas*, ed. cit., II, p. 8. En 1894, dirigiéndose a Clarín en su artículo «Pro domo mea» exclama: «...Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten; y el 'ejército de Jerjes' puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni a aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias». [*Escritos inéditos* (Nueva York, Instituto de las Españas, 1938), p. 51.]

[44] V. Raúl Silva Castro, «¿Es posible definir el modernismo?», quien de Darío se limita a citar de estos dos volúmenes y de «Carta del país azul».

Sin querer perseguir una lógica circular, la discusión del apartado anterior nos lleva al planteamiento más detenido de la cuestión epocal, ya esbozada en sus aspectos cronológicos. Nos proponemos ahora enfocar la estética modernista en términos de sus abundantes corrientes ideológicas [45] y filosóficas contribuyentes todas a la creación de un ambiente en que llegó a su madurez una expresión híbrida, a veces indígena, sin ser siempre auténtica, y otras foráneas sin carecer necesariamente de autenticidad.

Manuel Pedro González ha indicado cómo el crecer de un espíritu libre de investigación fomentado por el positivismo americano es instrumental en la búsqueda de formas literarias renovadas que superan las manoseadas y anticuadas maneras expresivas de la época [46]. De igual trascendencia ideológica, sobre todo en la creación de una insistencia sobre el punto de vista idealista, es el «neoespiritualismo» señalado por Gullón [47]. El espiritualismo se apoderó de los modernistas como reacción al cientificismo del momento, conflicto filosófico que caracteriza y hasta motiva el debate que sostuvo Martí (defensor del espiritualismo, pero influido, de todos modos, por el positivismo) en el Liceo Hidalgo en el México de 1875.

Que exista esta nota contradictoria en la génesis del modernismo no debe sorprendernos, pues se trata de una era de transformaciones radicales, las cuales siembran

---

[45] CARLOS REAL DE AZÚA caracteriza de la manera siguiente el ambiente espiritual e intelectual de fines del siglo XIX y principios del XX:

«En una provisoria aproximación, podría ordenarse escenográficamente el medio intelectual novecentista hispanoamericano. Colocaríamos, como telón, al fondo, lo romántico, lo tradicional y lo burgués. El positivismo, en todas sus modalidades, dispondríase en un plano intermedio, muy visible sobre el anterior pero sin dibujar y recortar sus contornos con una última nitidez. Y más adelante, una primera línea de influencias renovadoras, de corrientes, de nombres, sobresaliendo los de Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, France, Tolstoi, Stirner, Schopenhauer, Ferri, Renan, Guyau, Fouillée...» [«Ambiente espiritual del novecientos», *Número* 2 (6-7-8), p. 15.]

[46] V., por ejemplo, «Conciencia y voluntad de estilo en Martí (1875-1880)», en el *Libro jubilar de Emeterio S. Santovenia en su cincuentenario de escritor* (La Habana, 1957), pp. 191-192.

[47] *Direcciones del modernismo*, pp. 46-48.

las semillas de una visión antagónica, de valores heterodoxos en la religión donde se supone que el modernismo primero se manifestó [48], al igual que en todas las ramas de la conducta y el saber humanos. El complejo y trascendente proceso evolutivo incluye, como se ha observado, «la industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neoidealismo y utopías...» [49].

El artista modernista refleja en su obra estas fuerzas polares. De allí, por ejemplo, las estructuras antitéticas que tan relevante función tienen en la literatura modernista. Recuérdese, en lo moral, la aseveración martiana: «Y la pelea del mundo viene a ser la de la dualidad hindú: bien contra mal» [50], o la formulación arquetípica de esta dicotomía «alas-raíz» que tanto intriga al maestro cubano. Su triste y malogrado coterráneo, Julián del Casal, se servirá de semejante polarización en estos versos de «¡O Altitud!»: «Joven, desde el azul de tu idealismo, / viste al cieno bajar tus ilusiones». Y Darío, acosado por análogas contradicciones y frustraciones, tanto en lo social como en lo personal, hablará con melancolía de una dualidad que más que étnica era cultural: «¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués...» [51]. La tensión y la distensión de estos factores culturales en conflicto produjo una estética «acrática», al decir de Rubén, una literatura multifacética, elucidable sólo en términos estético-noéticos.

Por lo tanto, el empeño de algunos críticos como Raúl Silva Castro de poner en sordina o silenciar toda una escala de notas ideológicas [52] cuya omisión achica y desvirtúa la literatura modernista, difícilmente se justifica; tal esfuerzo limita al antemodernista a una expresión que «...procuró, con especial relieve, alcanzar la gracia de la forma, en un período en el cual la poesía no había deci-

---

[48] Juan Ramón Jiménez considera el modernismo, en sus orígenes, un movimiento heterodoxo que luego contagió otras esferas de la vida social y artística. V. pp. 222-223 de su ya citado libro *El modernismo; notas de un curso* (1953).

[49] Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, p 69.

[50] *Obras completas*, ed. cit., X, p. 143.

[51] *Obras completas*, ed. cit., II, p. 9.

[52] «¿Es posible definir el modernismo?», p. 178.

dido aún renunciar a ser un arte del bien decir... en consecuencia, se produjo entre los escritores americanos de lengua española una especie de rumorosa emulación para obtener del manejo del idioma los más elevados logros»[53].

Pero entre los mayores logros del modernismo contamos, a más de los originales hallazgos expresivos en prosa y en verso, una profunda preocupación metafísica de carácter agónico que responde a la confusión ideológica y la soledad espiritual de la época. Estos elementos —la confusión y la soledad— tienen una vitalidad y relevancia contemporáneas. En la literatura de duda y de angustia que hoy se estila, se patentiza, en lo noético, una justificación del concepto epocal del modernismo, pues el agonismo de ayer se cuela y se presenta en la literatura hispanoamericana posterior al florecimiento del modernismo. Vemos, otra vez, cómo hay en esta literatura una sucesión de etapas evolutivas cuya dinámica se remonta al desquiciamiento efectuado, en gran parte, por las ideas positivistas, desequilibrio decimonónico que se proyecta sobre nuestra cultura de hoy —aunque por otras razones— y el cual capta y define el pensamiento existencialista. Junto con el desmoronamiento de los valores aceptados como tradicionales, surge en la América positivista el desgarramiento espiritual e intelectual, que, al mismo tiempo que libera la mente de trabas y normas, crea un vacío, un abismo aterrador que las angustiadas expresiones de la literatura modernista reflejan:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
... ...
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

[Rubén Darío, «Lo fatal»
(Los cisnes y otros poemas)]

¿Qué somos? ¿A dó vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?
¿Conocen los secretos del más allá los muertos?
¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?
... ...
La tierra, como siempre, displicente y callada,
al gran poeta lírico no le contestó nada.

[José Asunción Silva, «La respuesta de la tierra»]

---

[53] *Ibid.*, p. 178.

¡Oh Destino! La lluvia humedece
en verano la tierra tostada;
en las rocas abruptas retozan,
su frescor esparciendo las aguas;
pero el hombre de sed agoniza,
y sollozan las huérfanas almas:
¿Quién nos trajo? ¿De dónde venimos?
¿Dónde está nuestro hogar, nuestra casa?

[Manuel Gutiérrez Nájera,
«Las almas huérfanas»]

Aun en Martí, cuya dedicación revolucionaria dio sentido y dirección a su vida, se dan momentos de desesperación, los que si bien nacen del desengaño del Homagno frente a la estrechez del carácter humano, también expresan la vana tentativa del hombre de profundizar el secreto de la naturaleza:

> Las ciencias aumentan la capacidad de juzgar que posee el hombre, y le nutren de datos seguros; pero a la postre el problema nunca estará resuelto; sucederá sólo que estará mejor planteado el problema. El hombre no puede ser Dios, puesto que es hombre. Hay que reconocer lo inescrutable del misterio, y obrar bien, puesto que eso produce positivo gozo, y deja al hombre como purificado y crecido [54].

La misión del redentor se manifiesta en la recomendación moral de la última sentencia. Pero en vista de que, en la mayoría de los modernistas, el vacío creado por la crisis de la época, el desgaste de tradicionales contextos filosóficos y religiosos [55], sin que pudiera reemplazarlos la ideología cientificista de la era, ni el espíritu burgués campante (recuérdense los cuentos de Darío, «El rey burgués; cuento alegre» y «La canción del oro»), todo esto dio ori gen a un estado de inseguridad y de insuficiencia que Rodó concretizó en las líneas siguientes:

> ... en nuestro corazón y nuestro pensamiento hay muchas ansias a las que nadie ha dado forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aún a ningún labio,

---

[54] *Sección constante* (Caracas, Imprenta Nacional, 1955), p. 401.

[55] V. Carlos Real de Azúa, *op. cit.*, p. 24:

Corrían en materia de exégesis y filosofía o historia religiosa las obras de Renan, Harnack, Strauss, el libelo de Jorge Brandes, los tratados y manuales de Salomón Reinach y Max Müller. Se reeditaban los libros de intención antirreligiosa, de Volney, de Voltaire, de Holbach, de Diderot, el catecismo del cristianismo democrático y romántico de Lammenais, *Paroles d'un croyant*...

muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre... [56].

Era natural, por consiguiente, que el artista de la época, sensible a las corrientes filosóficas e ideológicas, y perplejo ante sus enigmas, produjera una literatura escéptica, la cual, por cierto, no es la primera ni siempre la más original del género. El modernismo, como afirma Raúl Silva Castro, no engendró «...un gran número de pensadores» [57], de pensadores sistemáticos, pero las expresiones angustiadas de Martí, Nájera, Silva, Casal, Nervo, González Martínez y Rodó, amén de otros, tampoco deben pasarse por alto, pues sus buceos y preguntas definen el modernismo y anticipan el ansia contemporánea. Rodó, por ejemplo, escrutando el ambiente en que le tocó vivir, dio expresión a la duda modernista de tal modo que sus palabras sugieren los patrones ideológicos del momento actual: «la duda es en nosotros un ansioso esperar; una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores; una vaga inquietud en la que entra por mucha parte el ansia de creer, que es casi una creencia...» [58]. El deseo frenético de afirmar una fe se convierte en congoja, como dice Darío en *Historia de mis libros*:

> Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo... Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que «el busto sobrevive a la ciudad», no es menos cierto que lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad, y, ¡ay!, ¡el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única Eternidad! [59]

Fue aquélla, en fin, una era de revaloración, y el artista no se sentía a gusto en el ambiente burgués que le circundaba. De ahí la presencia y la justificación —en términos de una realidad vital— de lo que se ha tildado con cierta inexactitud de «evasión modernista».

---

[56] *Obras completas* (Buenos Aires, Zamora, 1956), p. 115. Sin embargo, es un período de tendencias ideológicas antagónicas: optimismo en la eficacia de la ciencia para los que tenían fe en el positivismo, y pesimismo para los que no confiaban en la ciencia y sufrían la angustia de perder las tradiciones antiguas sin encontrar otras que las reemplazaran.
[57] *Op. cit.*, p. 178.
[58] Ed. cit., p. 117.
[59] *Obras completas*, ed. cit., XVII, pp. 214-215.

Realidad y evasión

El mundo poblado de cisnes, pavos reales, sátiros, ninfas; el decorado de diamantes, rubíes, jaspe; los trabajos de orfebrería, de ebanistería y cristalería que decoran las páginas de prosistas y poetas del modernismo; los ambientes regios, exóticos, aristocráticos; las trasposiciones pictóricas, son elementos típicos de sólo un aspecto del arte modernista.

Para los modernistas, el verano exótico representaba una manera de concretizar los anhelos estéticos e ideales, vedados por la realidad cotidiana. En ésta faltaban los objetos bellos y nobles de la vida, los cuales el artista necesitaba crear o nombrar, no porque deseara en el fondo evadirse de la realidad, sino porque la realidad soñada era la única valedera en términos de una concepción empírea de la existencia. Por lo tanto, su ideal, quimérico para el no iniciado, para el modernista asumía visos de una realidad palpable, y, paradójicamente, carente de irrealidad. Su mundo visionario era una especie de velo de la reina Mab, el que hacía llevadera la vida rutinaria y las opiniones despreciativas de los que no comprendían el arte. La «evasión» modernista, entonces, como sagazmente observa Gullón, afirmó los valores eternos de nuestra cultura con «palabras imperecederas» [60]. Imposible poner en tela de juicio la sinceridad del escapismo de un Darío: «En verdad, vivo de poesía. Mi ilusión tuvo una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte» [61]. Examinado con detenimiento, lo que tradicionalmente se ha caracterizado como evasionismo, entraña mucho realismo como puede verse por ejemplo en «El rey burgués», «El velo de la reina Mab» o «La canción del oro», un realismo que corta más hondo —pues revela la mezquindad humana, la misma de las «Gotas amargas» de Silva— que el menos poético e idealizado de «El fardo». Conviene, además, reflexionar sobre el sentido del realismo hispanoamericano, en especial, la cuestión de su veracidad, de su capacidad

[60] *Direcciones del modernismo,* pp. 42-43.

[61] En «Los colores del estandarte», *Poesías y prosas raras* (Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1938), p. 68.

para reflejar objetivamente la realidad externa. Ilustran el problema dos novelas, escritas en el período del auge modernista, del mexicano José López Portillo y Rojas. La primera, de 1898, *La parcela,* encarna el punto de vista del porfiriato, al presentar un cuadro utópico e idealizado de la realidad campesina; la segunda, de 1919, *Fuertes y débiles,* corrige la perspectiva errada de la primera a la luz de la Revolución, liberado el novelista de su compromiso con la dictadura. Por lo tanto, cabe preguntarnos si lo que solemos llamar realismo es siempre tan «real» y verídico, pues grandes irrealidades pueden presentarse con técnica objetiva. De ahí que urja considerar si lo que calificamos de evasionismo en el caso del modernismo son construcciones artísticas de contornos escapistas, o más bien retratos de la *única realidad* del artista, asediado por angustias y rechazado por los «reyes burgueses». Nos parece la obra del artista modernista tan auténtica y tan realista como la del novelista porfiriano, quien refleja su aceptación tácita de un régimen dictatorial —y, por ende, una visión deformada del cuadro social— en consecuencia de su compromiso político y de clase.

El anverso del medallón —lo que suele señalarse como «mundonovismo»— es, a veces, una preocupación mitológica americana («Caupolicán», «Momotombo») que revela al modernista —igual que al hombre de nuestra época— buscando raíces fuera del ámbito de la realidad circundante, y, por lo tanto, en postura escapista y exótica, a pesar del indigenismo de su interés.

El fidedigno elemento contrapuntal en esta discusión de realidad y evasión no es el indigenismo, sino más bien la preocupación por los males y defectos políticos y sociales; es, por ejemplo, el americanismo tan patente de Martí, quien, además, se percató con su acostumbrada videncia de la rémora principal para la plasmación de una expresión americana en la época modernista:

> No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura Hispano Americana, hasta que no haya Hispano América. Estamos en tiempos de ebullición, no de condensación; de mezcla de elementos, no de obra energética de elementos unidos. Están luchando las especies por el dominio en la unidad del género[62].

[62] *Obras completas,* ed. cit., LXII, p. 98.

El modernismo: arte sincrético

Si el modernismo ha de definirse cronológicamente en términos de una época extensa, o de medio siglo de sucesivas etapas, entonces la naturaleza estética y noética de las expresiones modernistas debe ser eminentemente sincrética. Téngase en cuenta que los años entre 1875 y 1925 (o 1882-1932) son de enorme fecundidad de «ebullición», como dijo Martí en el arriba citado texto, máxime en comparación con los tres siglos de *tempo lento* de la colonia. El holocausto de la Independencia, y la liberación consiguiente de la tutela española, plantearon cuestiones de identificación y de definición culturales (v. al respecto las ideas de Sarmiento, Alberdi, Lastarria), en particular, frente a Europa y los Estados Unidos. La independencia política obtenida en 1824 no se consigue en lo literario hasta la renovación modernista, o sea, cinco décadas más tarde. Pero, curiosamente, acompaña esta restauración una inclinación, entre algunos de los modernistas, a desplazar lo español y entronizar lo francés:

> Hoy toda publicación artística, así como toda publicación vulgarizadora de conocimientos, tiene de [*sic*] hacer en Francia su principal acopio de provisiones, porque en Francia, hoy por hoy, el arte vive más intensa vida que en ningún otro pueblo... [63].

> Mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa [64].

Pero hubo defensores de la tradición clásica española, y tanto Darío como Nájera, si rechazaron las hueras expresiones poéticas de la España de aquellas calendas (Nájera, por ejemplo, ciñéndose a la idea de Clarín, hablará de dos poetas, pocos medios poetas y muchos centavos de poetas en España) [65], en su obra madura, incorporarán los mejores elementos de la literatura peninsular del Siglo de Oro. Estos, ya desde 1875, los había introducido José Martí en su prosa rítmica, plástica y

[63] Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras, I* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959), p. 101.
[64] Rubén Darío, *Escritos inéditos*, p. 121.
[65] *Obras, I*, p. 102 n.

musical, tan hispánica, pero, a la vez, tan reveladora de las huellas del parnasismo, del simbolismo, del impresionismo y del expresionismo franceses. De Martí fue la insistencia sobre lo americano, al mismo tiempo que recomendaba la incorporación de lo foráneo en moldes personales. Abogó por la asimilación de las literaturas extranjeras en construcciones hispánicas: «El uso de una palabra extranjera entre palabras castellanas me hace el mismo efecto que me haría un sombrerc de copa sobre el Apolo de Belvedere»[66].

Teniendo en cuenta estas ideas, no sería ocioso recalcar, a modo de resumen, que el modernismo, desde el momento de su aparición en la prosa (1875-1880), se bifurcó en dos modalidades expresivas. Una era de oriundez hispánica —sobre todo de los maestros del Siglo de Oro—, plástica, musical y cromática (Martí), y la otra, igualmente artística y reflejadora del parnasismo, simbolismo, expresionismo e impresionismo, se ajustaba a las formas francesas contemporáneas: temas frívolos parisienses, y el vocabulario, los giros, la puntuación y las construcciones francesas (Nájera).

Otra perspectiva del modernismo —la temática— revela que hay en él tres corrientes: una extranjerizante, otra americana y la tercera hispánica. En la obra de Darío, por ejemplo, al lado de «Bouquet», «Garçonnière», «Dream», «Tant mieux», «Toast», encontramos «Caupolicán» y «Canto a la Argentina». Y, asimismo, una preocupación por y dedicación a lo hispánico: «Un soneto a Cervantes», «Cyrano en España», «A Maestre Gonzalo de Berceo» «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote». En la temática, como en lo lingüístico y lo estilístico, lo hispánico se impuso como norma expresiva, sin que por eso desaparecieran los elementos extranjeros que tanto contribuyeron a la renovación modernista en sus etapas primigenias

Las contradicciones y los antagonismos, el flujo y reflujo de los componentes del arte modernista, se manifiestan en numerosas antítesis que el artista esperaba armonizar. La síntesis se efectúa no sólo dentro de lo literario («¿La prosa en verso es un defecto? Creo que no si el asunto es por esencia poético»)[67], sino a través de la incorporación en la expresión literaria de procedi-

---

[66] *Obras completas,* ed. cit., LXIV, p. 177.
[67] MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA, *Obras, I,* p. 94.

mientos y técnicas que generalmente pertenecen a otras artes: pintura, escultura, música. El escritor ha de pintar como el pintor, sentenció Martí [68]. Y Nájera, como Martí, siguiendo la tradición becqueriana, ambicionó «... presentar un estudio de claroscuro, hacer con palabras un mal lienzo de la escuela de Rembrandt, oponerle luz a la sombra, el negro intenso al blanco deslumbrante» [69]. Casi todos los modernistas, en su afán por ensanchar la expresividad del español literario, asimilaron elementos descomunales que enriquecieron la lengua: el color, la plasticidad, ritmos desusados, esculturas en prosa y verso, transposiciones pictóricas, estructuras impresionistas y expresionistas. Sirviéndose de estos novedosos recursos los modernistas crearon el multifacético arte en prosa y verso que tildamos epocal y sincrético [70].

III

El modernismo: ¿movimiento concluso? [71]

El medio siglo modernista anteriormente discutido coincide exactamente con la organización cronológica que Federico de Onís dio a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* [72], o sea, «Transición del Romanticismo al Modernismo (1882-1896)» hasta «Ultra-

---

[68] *Obras completas,* ed. cit., XX, p. 32.

[69] *Obras I,* p. 317. V. también de Nájera estas palabras reveladoras de una mezcla de procedimientos artísticos, formulada con recursos sinestésicos: «Otros, 'sienten un color' y lo reflejan en las almas... Leconte de Lisle siente una línea y la burila en el cerebro de los que saben leerle». [*Ibid.,* p. 95.] Y sobre los efectos musicales en la literatura: «Entonces la *r* se retuerce, retumba el período, relampaguea la frase descarada, raya la pluma el papel en que escribimos... [*Ibid.,* p. 96.] Y Martí: «Los versos han de ser como la porcelana: sonora y transparente». [*Sección constante,* p. 283.]

[70] Las relaciones entre el modernismo literario y las otras artes quedan todavía por estudiar. V., por ejemplo, las páginas 43-48 de mi ensayo «José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del Modernismo, 1875-1877» y el recién publicado estudio de Esperanza Figueroa, «El cisne modernista», *Cuadernos Americanos,* CXLII (1965), pp. 253-268. Juan Ramón Jiménez, en su libro sobre el modernismo, alude con frecuencia a la plástica, cuya influencia en y relación con el modernismo literario debiera estudiarse desde «l'école pittoresque» hasta el arte «nouveau» y nabi.

[71] La caracterización no es nuestra, sino de Raúl Silva Castro, *op. cit.,* página 172.

[72] Usamos la reimpresión de 1961 (Nueva York, Las Américas).

modernismo (1914-1932». Onís, en su introducción, advirtió al lector que en el caso del último período (1914-1932) se trataba de una expresión poética que «tiene su origen en el modernismo y el posmodernismo cuyos principios trata de llevar a sus últimas consecuencias [y], acaba en una serie de audaces y originales intentos de creación de una poesía totalmente nueva»[73]. Según esta exégesis, puede afirmarse que a pesar de sus diferencias individuales, los poetas que escriben en pos del período que el antologista llama «Triunfo del Modernismo (1896-1905)», todos, o casi todos, producen su obra en relación al arte modernista, ya sea a modo de continuación, reacción o «última consecuencia» del modernismo. ¿Es justo, entonces, reducir el modernismo a las fechas darianas (1888-1916)[74], o conviene, más bien, ampliar la óptica y estudiar el modernismo en sus distintas etapas, sin dejar fuera de la perspectiva sus supervivencias contemporáneas? En efecto, nos toca analizar, siquiera ligeramente, como conclusión a estas reflexiones, si el modernismo es, en verdad, «época ya pasada», o si en el desarrollo literario hispanoamericano posterior a 1932 se delata su presencia, si no rectora, al menos ascendiente. Si enfocamos esta literatura desde el ángulo juanramoniano, o sea, el de un siglo modernista, las huellas del modernismo deben descubrirse en la etapa actual de lo que Juan Ramón considera la revolución modernista. Nos hemos propuesto una tarea monumental que en verdad rebasa los límites de este estudio. Pero creo que si nos ceñimos al estudio de la prosa narrativa de hoy, observaremos en ella, sobre todo en la hispanoamericana, una insistencia sobre la perfección de la forma, una preocupación poética y estética, la misma que señaló el crítico español José María Valverde, miembro del jurado que le concedió a Mario Vargas Llosa el Premio Biblioteca Breve de 1962 por su novela *La ciudad y los perros*: «Pues, para resumirlo en una palabra clave, se trata de una novela 'poética', en que culmina la manera actual de entender la prosa poética entre los hispanoamericanos —por fortuna para ellos—». La caracterización de esta prosa artística hecha por Valverde podría servir para dilucidar el arte de la expresión en prosa de los

[73] *Ibid.*, p. XIX.
[74] RAÚL SILVA CASTRO, *op. cit.*, p. 172.

modernistas en su época cumbre; pero el crítico sigue hablando de la novela de Vargas Llosa: «... el lenguaje se musicaliza, se pone en trance hipnótico: hasta las palabrotas se convierten en elemento rítmico, se depuran en su función de sonido, de creación de atmósfera, confusa y sugerente a la vez, en que importa más el estado de ánimo que lo que pasa» [75]. Hay, en fin, en esta y otras obras contemporáneas de América una voluntad de estilo de que carece, en general, la novelística peninsular de hoy. (Nótese a este respecto la terminación de la sentencia de Valverde «por fortuna para ellos».) No creo aventurado, por otra parte, afirmar que la disparidad entre la expresión hispánica de ambos lados del Atlántico se explica en términos del carácter efímero del modernismo peninsular, en contraste con su perdurabilidad hispanoamericana. El modernismo americano, como el barroco anteriormente [76], se prolonga, y su ascendencia y legado se perciben mas allá de los límites temporales de su período de mayor florecimiento.

Tomando pie de la fecha señalada por Raúl Silva Castro como la de la inclusión del modernismo, o sea, 1916, podríamos reunir abundantes ejemplos de prosa artística en defensa de la vigencia contemporánea de la estética modernista, o, cuando menos, de su determinante efecto sobre las expresiones literarias posteriores a 1918. En 1919, por ejemplo, Alcides Arguedas, cuya obra no pertenece específicamente al modernismo, publica *Raza de bronce*, donde notamos cualidades modernistas: la plasticidad, el fuerte cromatismo y un ingente lirismo, ya sea en la descripción de la naturaleza boliviana, ya en la narración de las leyendas indígenas [77].

Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del modernismo*, ofrece otro ejemplo de la persistencia del

---

[75] «Un juicio del Dr. José M.ª Valverde» en MARIO VARGAS LLOSA, *La ciudad y los perros* (2.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1963), s. p.

[76] V. ALEJO CARPENTIER, *Tientos y diferencias* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964), p. 42: «Nuestro arte siempre fue barroco».

[77] V., por ejemplo, el comienzo de la obra:

«El rojo dominaba en el paisaje. Fulgía el lago como un ascua a los reflejos del sol muriente, y, tintas en rosa, se destacaban las nevadas crestas de la cordillera por detrás de los cerros grises que enmarcan al Titicaca poniendo blanco festón a su cima angulosa y resquebrajada, donde se deshacían los restos de nieve que recientes tormentas acumularon en sus oquedades.» [Buenos Aires, Losada, 1945, p. 1.]

arte modernista; señala que en José Eustasio Rivera el modernismo se supervive «... no tanto en los sonetos admirables de *Tierra de promisión* (1921)) como en la prosa deslumbrante y barroca de su famosa novela *La vorágine* (1924)» [78]. A modo de ilustración citamos este trozo corto de la novela prototípica de la selva:

> Lentamente, dentro del perímetro de los ranchos, empezó a flotar una melodía semirreligiosa, leve como el humo de los turíbulos. Tuve la impresión de que una flauta estaba dialogando con las estrellas. Luego me pareció que la noche era más azul y que un coro de monjas cantaba en el seno de las montañas, con acento adelgazado por los follajes, desde inconcebibles lejanías. Era que la madona Zoraida Ayram tocaba sobre sus muslos un acordeón [79].

En estas líneas de *La vorágine* la prosa poética de entronque modernista se caracteriza por los valores sensoriales, la cualidad etérea de la expresión vaga y musical, y, por fin, el carácter anímico de las imágenes. Pero la perennidad de la modalidad modernista puede manifestarse de otras maneras, siendo sus formas coevales tan variadas como las de su época álgida.

En *Al filo del agua* (1947) el «Acto preparatorio» de prosa rítmica y bíblica revela cuán profunda huella ha dejado sobre los artistas del momento la búsqueda modernista de novadoras expresiones literarias, capaces de concretizar la escala humana de emociones y conceptos. En las líneas siguientes se verá cómo Yáñez crea un ambiente de *tempo lento*, de monotonía asfixiante, en que el papel regulador y limitador de la Iglesia ocupa el primer plano de la narración:

> Pueblo sin fiestas, que no la danza diaria del sol con su ejército de vibraciones. Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros atiplados y roncos. Tertulias, nunca. Horror sagrado al baile: ni por pensamiento: nunca, nunca [80].

Podríamos multiplicar los ejemplos en prueba de nues

---

[78] *Ibid.*, p. 325.
[79] Buenos Aires, Losada, 1952, p. 201.
[80] México, Porrúa, 1947, p. 10.

tro punto de vista, examinando obras como la de Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz* (1949); *El día señalado* (1964), de Manuel Mejía Vallejo; *Los pasos perdidos* (1953) y *El acoso* (1958), de Alejo Carpentier. La evocación poética de temas y ambientes en estas y otras narraciones es, a nuestro modo de ver, una extensión y consecuencia del profundo cambio efectuado por la literatura heterogénea, artística y novedosa del modernismo. Pero en apoyo de nuestra visión de la contemporaneidad del modernismo, a más de los factores estilísticos, existen convincentes razones de índole ideológica para examinar la producción literaria de nuestros días a la luz de la del modernismo. Pues el espíritu de desorientación patente en esta literatura, y el cual se transparenta en la soledad, el acoso metafísico, la angustia existencial, la futilidad y el pesimismo, que permearon y enriquecieron gran parte de la producción modernista, impera también en la narrativa actual. La lectura de obras típicas de ella como *La ciudad y los perros*, *Gestos*, de Severo Sarduy, y *El día señalado* bastará para convencernos de que, en verdad, estamos presenciando, desde el punto de vista estilístico e ideológico, una proyección del pasado sobre el presente, una etapa más en la evolución de aquel siglo modernista juanramoniano que en América dio su impulso dinámico a la cultura hispánica desde 1882. Las palabras siguientes, redactadas en el siglo pasado, tienen para la literatura del siglo XX un eco familiar: «Hoy priva el empeño de que no haya ni metafísica ni religión. El abismo de lo incognoscible queda así descubierto y abierto y nos atrae y nos da vértigo, y nos comunica el impulso, a veces irresistible, de arrojarnos a él» [81].

Reconociendo las diferencias, y pensando más bien en las semejanzas, podemos decir de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX y de una porción de la producida en lo que va de éste: «Será el afán de siempre y el idéntico arcano / y la misma tiniebla dentro del corazón» [82]. El modernismo, como estilo de época y como legado ideológico en la literatura de hoy, sobrevive y se

---

[81] JUAN VALERA, en su carta-prólogo a *Azul...* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939), p. 17.

[82] ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ, «Mañana los poetas», en *La muerte del cisne*.

patentiza precisamente porque se trata de artistas que son, como llamó Ricardo Gullón a los modernistas, «Edipos sin esfinge» frente a «la misma tiniebla»[83].

[*Cuadernos americanos* (Madrid), 4 (1966), 211-240.]

---

[83] *Direcciones del modernismo*, p. 42.

OCTAVIO PAZ

TRADUCCION Y METAFORA

En Francia hubo una literatura romántica —un estilo, una ideología, unos gestos románticos—, pero no hubo realmente un *espíritu romántico* sino hasta la segunda mitad del siglo XIX. Ese movimiento, además, fue una rebelión contra la tradición poética francesa desde el Renacimiento, contra su estética tanto como contra su prosodia, mientras que los romanticismos inglés y alemán fueron un redescubrimiento (o una invención) de las tradiciones poéticas nacionales. ¿Y en España y sus antiguas colonias? El romanticismo español fue epidérmico y declamatorio, patriótico y sentimental: una imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán. No las ideas: los tópicos; no el estilo: la manera; no la visión de la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; tampoco la conciencia de que el yo es una falta, una excepción en el sistema del universo; no la ironía: el subjetivismo sentimental. Hubo actitudes románticas y hubo poetas no desprovistos de talento y de pasión que hicieron suyas las gesticulaciones heroicas de Byron (no la economía de su lenguaje) y la grandilocuencia de Hugo (no su genio visionario). Ninguno de los nombres oficiales del romanticismo español es una figura de primer orden, con la excepción de Larra. Pero el Larra que nos apasiona es el crítico de sí mismo y de su tiempo, un moralista más cerca del siglo XVIII que del romanticismo, el autor de epigramas feroces: «Aquí yace media España, murió de la otra media». Con cierta brutalidad, el argentino Sarmiento, al visitar España en

1846, decía a los españoles: «Ustedes no tienen hoy autores ni escritores ni cosa que lo valga... ustedes aquí y nosotros allá *traducimos*». Hay que agregar que el panorama de la América Latina no era menos, sino más desolador que el de España: los españoles imitaban a los franceses y los hispanoamericanos a los españoles[1].

El único escritor español de ese período que merece plenamente el nombre de romántico es José María Blanco White. Su familia era de origen irlandés y uno de sus abuelos decidió hispanizar el apellido simplemente traduciéndolo: White = Blanco. No sé si pueda decirse que Blanco White pertenece a la literatura española: la mayor parte de su obra fue escrita en lengua inglesa. Fue un poeta menor y no es sino justo que en algunas antologías de la poesía romántica inglesa ocupe un lugar al mismo tiempo escogido y modesto. En cambio, fue un gran crítico moral, histórico, político y literario. Sus reflexiones sobre España e Hispanoamérica son todavía actuales. Así pues, aunque no pertenezca sino lateralmente a la literatura española, Blanco White representa un momento central de la historia intelectual y política de los pueblos hispánicos. Blanco White ha sido víctima tanto del odio de los conservadores y nacionalistas como de nuestra incuria: gran parte de su obra ni siquiera ha sido traducida al español[2]. En íntimo contacto con el pensamiento inglés, es el único crítico español que examina desde la perspectiva romántica nuestra tradición poética: «Desde la introducción de la métrica italiana por Boscán y Garcilaso a mediados del siglo XVI, nuestros mejores poetas han sido imitadores serviles de Petrarca y los escritores de aquella escuela... La rima, el metro italiano y cierta falsa idea del lenguaje poético que no permite hablar sino de lo que los otros poetas

---

[1] A diferencia de los otros hispanoamericanos, los argentinos se inspiraron directamente en los románticos franceses. Aunque su romanticismo, como el de sus maestros, fue exterior y declamatorio, el movimiento argentino produjo un poco después, en la forma del «nacionalismo poético» (otra invención romántica), el único gran poema hispanoamericano de ese período: *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1866).

[2] Gracias a los trabajos críticos de VICENTE LLORENS—*Liberales y románticos* (Madrid: Castalia, 1968 [2])—y más recientemente a los de JUAN GOYTISOLO—vid. *Libre*, 2 (París, 1971)—, empezamos a conocer la vida y la obra de Blanco White. Pero su voz nos llega con un siglo y medio de retardo.

han hablado, les ha quitado la libertad de pensamiento y de expresión». No encuentro mejor ni más concisa descripción de la conexión entre la estética renacentista y la versificación regular silábica. Blanco White no sólo critica los modelos poéticos del siglo XVIII, el clasicismo francés, sino que va hasta el origen: la introducción de la versificación regular silábica en el siglo XVI y, con ella, la de una idea de la belleza fundada en la simetría y no en la visión personal. Su remedio es el de Wordsworth: renunciar al «lenguaje poético» y usar el lenguaje común, «pensar por nuestra cuenta en nuestro propio lenguaje». Por las mismas razones deplora el predominio de la influencia francesa: «Es desgracia notable que los españoles, por la dificultad de aprender la lengua inglesa, recurran exclusivamente a los autores franceses».

Dos nombres parecen negar lo que he dicho: Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía Castro. El primero es un poeta que todos admiramos; la segunda es una escritora no menos intensa que Bécquer y quizá más extensa y enérgica (iba a escribir *viril*, pero me detuve: la energía también es mujeril). Son dos románticos tardíos, inclusive dentro del rezagado romanticismo español. A pesar de que fueron contemporáneos de Mallarmé, Verlaine, Browning, su obra los revela como dos espíritus impermeables a los movimientos que sacudían y cambiaban a su época. No obstante, son dos poetas auténticos que, al cerrar el vocinglero romanticismo hispánico, nos hacen extrañar al romanticismo que nunca tuvimos. Juan Ramón Jiménez decía que con Bécquer comenzaba la poesía moderna en nuestra lengua. Si fuese así, es un comienzo demasiado tímido: el poeta andaluz recuerda demasiado a Hoffmann y, contradictoriamente, a Heine. Fin de un período o anuncio de otro, Bécquer y Rosalía viven entre dos luces; quiero decir: no constituyen una época por sí solos, no son ni el romanticismo ni la poesía moderna.

El romanticismo fue tardío en España y en Hispanoamérica, pero el problema no es meramente cronológico. No se trata de un nuevo ejemplo del «retraso histórico de España», frase con la que se pretende explicar las singularidades de nuestros pueblos, nuestra excentricidad. ¿La pobreza de nuestro romanticismo es un capítulo más de ese tema de disertación o de elegía que es «la deca-

dencia española»? Todo depende de la idea que tengamos de las relaciones entre arte e historia. Es imposible negar que la poesía es un producto histórico; también es una simpleza pensar que es un mero reflejo de la historia. Las relaciones entre ambas son más sutiles y complejas. Blake decía: «Ages are all equal but Genius is always above the Age». Incluso si no se comparte un punto de vista tan extremo, ¿cómo ignorar que las épocas que llamamos decadentes son con frecuencia ricas en grandes poetas? Góngora y Quevedo coinciden con Felipe III y Felipe IV; Mallarmé, con el Segundo Imperio; Li Po y Tu Fu son testigos del colapso de los T'ang. Así, procuraré esbozar una hipótesis que tenga en cuenta tanto la realidad de la historia como la realidad, relativamente autónoma, de la poesía.

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios. Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones, el romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica: exalta los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el *otro* no-racional, pero los exalta *desde* la modernidad. El salvaje no se sabe salvaje ni quiere serlo; Baudelaire se extasía ante lo que llama el «canibalismo» de Delacroix en nombre precisamente de «la belleza moderna». En España no podía producirse esta reacción contra la modernidad porque España no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa. Ni Kant ni Robespierre. Esta es una de las paradojas de nuestra historia. El descubrimiento y la conquista de América no fueron menos determinantes que la Reforma religiosa en la formación de la edad moderna; si la segunda dio las bases éticas y sociales del desarrollo capitalista, la primera abrió las puertas a la expansión europea e hizo posible la acumulación primitiva de capital en proporciones hasta entonces desconocidas. No obstante, las dos naciones que abrieron la época de la expansión, España y Portugal, pronto quedaron al margen del desarrollo capitalista y no participaron en el movimiento de Ilustración. Como el tema

rebasa los límites de este ensayo, no lo tocaré aquí; será suficiente recordar que desde el siglo XVII España se encierra más y más en sí misma y que ese aislamiento se transforma paulatinamente en petrificación. Ni la acción de una pequeña élite de intelectuales nutridos por la cultura francesa del siglo XVIII ni los sacudimientos revolucionarios del XIX lograron transformarla. Al contrario: la invasión napoleónica fortificó al absolutismo y al catolicismo ultramontano.

Al apartamiento histórico de España sucedió brusca y casi inmediatamente, a fines del siglo XVII, un rápido descenso poético, literario e intelectual. ¿Por qué? La España del siglo XVII produjo grandes dramaturgos, novelistas, poetas líricos, teólogos. Sería absurdo atribuir la caída posterior a una mutación genética. No, los españoles no se entontecieron repentinamente: cada generación produce más o menos el mismo número de personas inteligentes y lo que cambia es la relación entre las aptitudes de la nueva generación y las posibilidades que ofrecen las circunstancias históricas y sociales. Más cuerdo me parece pensar que la decadencia intelectual de España fue un caso de autofagia. Durante el siglo XVII los españoles no podían ni cambiar los supuestos intelectuales, morales y artísticos en que se fundaba su sociedad ni tampoco participar en el movimiento general de la cultura europea: en uno y otro caso el peligro era mortal para los disidentes. De ahí que la segunda mitad del siglo XVII sea un período de recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo. La estética de la sorpresa desemboca en lo que llamaba Calderón la «retórica del silencio». Un vacío sonoro. Los españoles se comieron a sí mismos. O como dice Sor Juana: hicieron de «su estrago un monumento».

Agotadas sus reservas, los españoles no podían escoger otra vía que la imitación. La historia de cada literatura y de cada arte, la historia de cada cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imitan y cambian a aquello que se imita; las segundas son estériles. La imitación española del siglo XVIII pertenece a la segunda clase. El siglo XVIII fue un siglo crítico, pero la crítica estaba prohibida en España. La adopción de la estética neoclásica francesa fue un acto

de imitación externa que no alteró la realidad profunda de España. La versión española de la Ilustración dejó intactas las estructuras psíquicas tanto como las sociales. El romanticismo fue la reacción de la conciencia burguesa frente y contra sí misma —contra su propia obra crítica: la Ilustración. En España la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron, esa crítica fue insuficiente: ¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían? El cielo que veían los españoles no era el desierto que aterraba a Jean-Paul y a Nerval, sino un espacio repleto de vírgenes dulzonas, ángeles regordetes, apóstoles ceñudos y arcángeles vengativos —una verbena y un tribunal implacable. Los románticos españoles se rebelaron contra ese cielo, pero su rebelión, justificada históricamente, no fue romántica sino en apariencia. Falta en el romanticismo español, de una manera aún más acentuada que en el francés, ese elemento original, absolutamente nuevo en la historia de la sensibilidad de Occidente —ese elemento dual y que no hay más remedio que llamar demoníaco: la visión de la analogía universal y la visión irónica del hombre. La correspondencia entre todos los mundos y, en el centrol, el sol quemado de la muerte.

El romanticismo hispanoamericano fue aún más pobre que el español: reflejo de un reflejo. No obstante, hay una circunstancia histórica que, aunque no inmediatamente, afectó a la poesía hispanoamericana y la hizo cambiar de rumbo. Me refiero a la Revolución de Independencia. (En realidad debería emplear el plural, pues fueron varias y no todas tuvieron el mismo sentido, pero, para no complicar demasiado la exposición, hablaré de ellas como si hubiesen sido un movimiento unitario.) Nuestra Revolución de Independencia fue la revolución que no tuvieron los españoles; la revolución que intentaron realizar varias veces en el siglo XIX y que fracasó una y otra vez. La nuestra fue un movimiento inspirado en los dos grandes arquetipos políticos de la modernidad: la Revolución francesa y la Revolución de los Estados Unidos. Incluso puede decirse que en esa época hubo tres grandes revoluciones con ideologías análogas: la de los franceses, la de los norteamericanos y la de los

hispanoamericanos (el caso de Brasil es distinto). Aunque las tres triunfaron, los resultados fueron muy distintos: las dos primeras fueron fecundas y crearon nuevas sociedades, mientras que la nuestra inauguró la desolación que ha sido nuestra historia desde el siglo XIX hasta nuestros días. Los principios eran semejantes, nuestros ejércitos derrotaron a los absolutistas españoles y al otro día de consumada la Independencia se establecieron en nuestras tierras gobiernos republicanos. Sin embargo, el movimiento fracasó: no cambió nuestras sociedades ni nos liberó de nuestros libertadores.

A diferencia de la Revolución de Independencia norteamericana, la nuestra coincidió con la extrema decadencia de la metrópoli. Hay dos fenómenos concomitantes: la tendencia a la desmembración del Imperio español, consecuencia tanto de la decadencia hispánica como de la invasión napoleónica, y los movimientos autonomistas de los revolucionarios hispanoamericanos. La Independencia precipitó la desmembración del Imperio. Los hombres que encabezaban los movimientos de liberación, salvo unas cuantas excepciones, como la de Bolívar, se apresuraron a tallarse patrias a su medida: las fronteras de cada uno de los nuevos países llegaban hasta donde llegaban las armas de los caudillos. Más tarde, las oligarquías y el militarismo, aliados a los poderes extranjeros y especialmente al imperialismo norteamericano, consumarían la atomización de Hispanoamérica. Los nuevos países, por lo demás, siguieron siendo las viejas colonias: no se cambiaron las condiciones sociales, sino que se recubrió la realidad con la retórica liberal y democrática. Las instituciones republicanas, a la manera de fachadas, ocultaban los mismos horrores y las mismas miserias.

Los grupos que se levantaron contra el poder español se sirvieron de las ideas revolucionarias de la época, pero ni pudieron ni quisieron realizar la reforma de la sociedad. Hispanoamérica fue una España sin España. Sarmiento lo dijo de una manera admirable: los gobiernos hispanoamericanos fueron los «ejecutores testamentarios de Felipe II». Un feudalismo disfrazado de liberalismo burgués, un absolutismo sin monarca pero con reyezuelos: los señores presidentes. Así se inició el reino de la máscara, el imperio de la mentira. Desde entonces la corrupción del lenguaje, la infección semántica, se

convirtió en nuestra enfermedad endémica; la mentira se volvió constitucional, consustancial. De ahí la importancia de la crítica en nuestros países. La crítica filosófica e histórica tiene entre nosotros, además de la función intelectual que le es propia, una utilidad práctica: es una cura psicológica a la manera del psicoanálisis y es una acción política. Si hay una tarea urgente en la América Hispana, esa tarea es la crítica de nuestras mitologías históricas y políticas.

No todas las consecuencias de la Revolución de Independencia fueron negativas. En primer lugar, nos liberó de España; en seguida, si no cambió la realidad social, cambió a las conciencias y desacreditó para siempre al sistema español: al absolutismo monárquico y al catolicismo ultramontano. La separación de España fue una desacralización: nos empezaron a desvelar seres de carne y hueso, no los fantasmas que quitaban el sueño a los españoles. ¿O eran los mismos fantasmas con nombres distintos? En todo caso, los nombres cambiaron y con ellos la ideología de los hispanoamericanos. La separación de la tradición española se acentuó en la primera parte del siglo XIX, y en la segunda hubo un corte tajante. El corte, el cuchillo divisor, fue el positivismo. En esos años las clases dirigentes y los grupos intelectuales de América Latina descubren la filosofía positivista y la abrazan con entusiasmo. Cambiamos las máscaras de Danton y Jefferson por las de Auguste Comte y Herbert Spencer. En los altares erigidos por los liberales a la libertad y a la razón, colocamos a la ciencia y al progreso, rodeados de sus míticas criaturas: el ferrocarril, el telégrafo. En ese momento divergen los caminos de España y América Latina: entre nosotros se extiende el culto positivista, al grado de que en Brasil y en México se convierte en la ideología oficiosa, ya que no en la religión, de los gobiernos; en España los mejores entre los disidentes buscan una respuesta a sus inquietudes en las doctrinas de un oscuro pensador idealista alemán, Karl Christian Friedrich Krause. El divorcio no podía ser más completo.

El positivismo en América Latina no fue la ideología de una burguesía liberal interesada en el progreso industrial y social como en Europa, sino de una oligarquía de grandes terratenientes. En cierto modo, fue una mixtificación —un autoengaño tanto como un engaño. Al mis-

mo tiempo, fue una crítica radical de la religión y de la ideología tradicional. El positivismo hizo tabla rasa lo mismo de la mitología cristiana que de la filosofía racionalista. El resultado fue lo que podría llamarse el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias. Su acción fue semejante a la de la Ilustración en el siglo XVIII; las clases intelectuales de América Latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada. No era la plena modernidad, sino su amargo *avant-goût:* la visión del cielo deshabitado, el horror ante la contingencia.

Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos *modernismo.* Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el *modernismo* hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism.* Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia.* Para evitar confusiones emplearé la palabra *modernismo,* en español, para referirme al movimiento hispanoamericano; cuando hable del movimiento poético angloamericano del siglo XX, usaré la palabra *modernism,* en inglés.

El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo. La conexión entre el positivismo y el modernismo es de orden histórico y psicológico. Se corre el riesgo de no entender en qué consiste esa relación si se olvida que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una ideología, una creencia. Su influencia sobre el desarrollo de la ciencia en nuestros países fue muchísimo menor que su imperio sobre las mentes y las sensibilidades de

los grupos intelectuales. Nuestra crítica ha sido insensible a la dialéctica contradictoria que une al positivismo y al modernismo y de ahí que se empeñe en ver al segundo únicamente como una tendencia literaria y, sobre todo, como un estilo cosmopolita y más bien superficial. No, el modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético. El único digno de este nombre entre los que se manifestaron en la lengua castellana durante el siglo XIX. Los superficiales han sido los críticos que no supieron leer en la ligereza y el cosmopolitismo de los poetas modernistas los signos (los estigmas) del desarraigo espiritual.

La crítica tampoco ha podido explicarnos enteramente por qué el movimiento modernista, que se inicia como una adaptación de la poesía francesa en nuestra lengua, comienza antes en Hispanoamérica que en España. Cierto, los hispanoamericanos hemos sido y somos más sensibles a lo que pasa en el mundo que los españoles, menos prisioneros de nuestra tradición y nuestra historia. Pero esta explicación es a todas luces insuficiente. ¿Falta de información de los españoles? Más bien: falta de *necesidad.* Desde la Independencia y, sobre todo, desde la adopción del positivismo, el sistema de creencias intelectuales de los hispanoamericanos era diferente al de los españoles: distintas tradiciones exigían respuestas distintas. Entre nosotros el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica; nada más natural que los poetas hispanoamericanos se sintiesen atraídos por la poesía francesa de esa época y que descubriesen en ella no sólo la novedad de un lenguaje, sino una sensibilidad y una estética impregnadas por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista. En España, en cambio, el deísmo racionalista de Krause fue no tanto una crítica como un sucedáneo de la religión —una tímida religión filosófica para liberales disidentes—, y de ahí que el modernismo no haya tenido la función compensatoria que tuvo en Hispanoamérica. Cuando el modernismo hispanoamericano llega por fin a España, algunos lo confunden con una simple moda literaria traída de Francia, y de esta errónea interpretación, que fue la de Una-

muno, arranca la idea de la superficialidad de los poetas modernistas hispanoamericanos; otros, como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, lo traducen inmediatamente a los términos de la tradición espiritual imperante entre los grupos intelectuales disidentes. En España el modernismo no fue una visión del mundo, sino un lenguaje interiorizado y trasmutado por algunos poetas españoles [3].

---

[3] Ya escritas estas páginas llega a mis manos un interesante estudio de EDMUND L. KING: «What is Spanish Romanticism?» (*Studies in Romanticism,* 1 II, Otoño, 1962). La primera parte del análisis del profesor King coincide con el mío: la pobreza del neoclasicismo español y la ausencia de una auténtica Ilustración en España explican la debilidad a la reacción romántica; en cambio, no comparto el punto de vista que expone en la segunda parte de su estudio: el *krausismo* fue el verdadero romanticismo español, «pues infundió genuinas inquietudes románticas a una generación de jóvenes españoles que serían expresadas en las artes y la literatura de la que llamamos la generación de 1898». Mi desacuerdo puede concretarse en dos puntos.

El primero: el *krausismo* fue una filosofía, no un movimiento poético. No hay poetas *krausistas* aunque algunos poetas de principios de siglo (Jiménez entre ellos) hayan sido tocados más o menos por las ideas de los discípulos españoles de Krause. ¿Y la generación de 1898? Fue un grupo de escritores memorable por su actitud crítica ante la realidad española, expresada sobre todo en sus obras en prosa. No constituyen un movimiento poético, aunque algunos entre ellos hayan sido poetas. En cambio, la influencia del «modernismo» hispanoamericano fue determinante en todos los poetas de ese período: Jiménez, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, el mismísimo Unamuno.

El segundo punto de desacuerdo: la explicación del profesor King es contradictoria, pues niega (u olvida) en la segunda parte de su estudio lo que afirma en la primera. En la primera sostiene que el romanticismo español fracasó porque carecía de autenticidad histórica (aunque hayan sido sinceros individualmente los románticos españoles): fue una reacción contra algo que los españoles no habían tenido, la Ilustración y su crítica racionalista de las instituciones tradicionales. En la segunda parte afirma que el *krausismo* de la segunda mitad del siglo XIX fue el romanticismo que España no tuvo en la primera mitad. Ahora bien, si el romanticismo es una *reacción* frente y contra la Ilustración, el krausismo ha de ser también una reacción... ¿contra o ante qué? El profesor King no lo dice. Más claramente: si el krausismo es el equivalente español del romanticismo, ¿cuál es el equivalente español de la Ilustración? El problema deja de serlo si, en lugar de pensar que la tradición hispánica es una (la peninsular), se acepta que es dual (la española y la hispanoamericana). La respuesta al aparente enigma está en dos palabras y en la relación contradictoria que entablan en el contexto hispanoamericano: positivismo y «modernismo». El positivismo es el equivalente hispanoamericano de la Ilustración europea y el «modernismo» fue nuestra reacción romántica. No fue, claro, el romanticismo original de 1800, sino su metáfora. Los términos de esa metáfora son los mismos que los de románticos y simbolistas: analogía e ironía. Lo poetas españoles de ese momento responden al estímulo hispanoamericano de la misma manera que los hispanoamericanos habían respondido al estímulo de la poesía francesa. Res-

Entre 1880 y 1890, casi sin conocerse entre ellos, dispersos en todo el continente —La Habana, México, Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires, Nueva York—, un puñado de muchachos inicia el gran cambio. El centro de esa dispersión fue Rubén Darío: agente de enlace, portavoz y animador del movimiento. Desde 1888, Darío usa la palabra *modernismo* para designar a las nuevas tendencias. Modernismo: el mito de la modernidad o, más bien, su espejismo. ¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e

---

puestas, a veces réplicas, creadoras: transmutaciones. La cadena es: positivismo hispanoamericano→«modernismo» hispanoamericano→poesía española.

¿Por qué fue fecunda la influencia de la poesía hispanoamericana? Pues porque, gracias a la renovación métrica y verbal de los «modernistas», por primera vez fue posible decir en castellano cosas que antes sólo se habían dicho en inglés, francés y alemán. Esto lo adivinó Unamuno, aunque para desaprobarlo. En una carta a Rubén Darío dice: «Lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, *hoy,* con él pensarse». Unamuno veía en los «modernistas» a unos salvajes *parvenus* adoradores de formas brillantes y vacías. Pero no hay formas vacías o insignificantes. Las formas poéticas *dicen* y lo que dijeron las formas «modernistas» fue algo no dicho en castellano: analogía e ironía. Una vez más: el «modernismo» hispanoamericano fue la versión, la metáfora, del romanticismo y del simbolismo europeos. A partir de esa versión, los poetas españoles exploraron por su cuenta otros mundos poéticos.

¿Cómo explicar la escasa penetración de las ideas de la Ilustración en España? En su libro *Liberales y románticos,* Llorens cita unas desilusionadas frases de Alcalá Galiano: «Sin duda alguna esta renovación (la romántica) de la poesía y la crítica era sobremanera saludable; pero pecó entre nosotros cabalmente por lo que habían pecado las doctrinas erróneamente llamadas clásicas, esto es, por ser planta de tierra extraña traída a nuestro suelo con poca inteligencia y plantada en él para dar frutos forzados, pobres, mustios de color y escasos de fuerza...» La explicación de Alcalá Galiano es poco convincente: la poesía italiana fue en el siglo XVI una planta no menos extraña que el neoclasicismo en el XVIII y el romanticismo en el XIX, pero sus frutos no fueron escasos ni pobres. Llorens cita la opinión de uno de los extremistas desterrados en Londres y que se ocultaba bajo el pseudónimo de «Filópatro». En 1825, en *El Español Constitucional,* que pasaba por ser el vocero de los comuneros, Filópatro decía: «... Los españoles empezaron a ilustrarse clandestinamente, devorando con ansia las obras más selectas de filosofía y de derecho público de que hasta entonces no habían tenido la menor idea... Empero esa misma ilustración (los Lockes, los Voltaires, los Montesquieus, los Rousseaus...), como inmatura y sin contacto alguno con la práctica, vino a dar de sí frutos más amargos que la ignorancia misma». Filópatro tenía razón: para que la Ilustración hubiese fecundado a España habría sido necesario insertar las ideas (la crítica) en la vida (la práctica). En España faltó una clase, una burguesía nacional, capaz de hacer la crítica de la sociedad tradicional y modernizar al país.

inalcanzable, pues se confunde con el cambio. «Il court, il cherche. Que cherche-t-il?», se pregunta Baudelaire. Y se responde: «Il cherche quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*»[4]. Pero Baudelaire no nos da una definición de esa inasible modernidad y se contenta con decirnos que es «l'élément particulier de chaque beauté». Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas. Por eso «le beau est toujours bizarre». La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza. Pero esa vivificación es una condena a la pena capital. Si la modernidad es lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño, es la marca de la muerte. La modernidad que seduce a los poetas jóvenes al finalizar el siglo es muy distinta a la que seducía a sus padres; no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo: se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos. Su modernidad es una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte. Lo *bizarro* es una de las encarnaciones de la ironía romántica.

La ambivalencia de los románticos y los simbolistas frente a la edad moderna reaparece en los modernistas hispanoamericanos. Su amor al lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo en que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje. No obstante, hay una diferencia radical entre los europeos y los hispanoamericanos: cuando Baudelaire dice que el progreso es «una idea grotesca» o cuando Rimbaud denuncia a la industria, sus experiencias del progreso y de la industria son reales, directas, mientras que las de los hispanoamericanos son derivadas. La única experiencia de la modernidad que un hispanoamericano podía tener en aquellos días era la del imperialismo. La realidad de nuestras naciones no era moderna: no la industria, la democracia y la burguesía, sino las oligarquías feudales y el militarismo. Los modernistas dependían de aquello mismo que aborrecían y así oscilaban entre la rebelión y la abyección. Unos, como Martí, fueron incorruptibles y llegaron al sacrificio; otros, como el pobre Darío, escri-

---

[4] CHARLES BAUDELAIRE, «Le peintre de la vie moderne» [1863], *Curiosités esthétiques.*

bieron odas y sonetos a tigres y caimanes con charreteras. Los presidentes latinoamericanos de fin de siglo: jeques sangrientos con una corte de poetas hambreados. Pero nosotros que hemos visto y oído a muchos poetas de Occidente cantar en francés y español las hazañas de Stalin, podemos perdonarle a Darío que haya escrito unas cuantas estrofas en honor de Zelaya y Estrada Cabrera, sátrapas centroamericanos.

Modernidad antimoderna, rebelión ambigua, el modernismo fue un antitradicionalismo y, en su primera época, un anticasticismo: una negación de cierta tradición española. Digo *cierta* porque en un segundo momento los modernistas descubrieron la otra tradición española, la verdadera. Su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena. La exaltación del mundo prehispánico fue, claro está, ante todo estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y muy especialmente del progreso a la norteamericana. El príncipe Netzahualcóyotl frente a Edison. En esto también seguían a Baudelaire, que había descrito al creyente en el progreso como un «pauvre homme américanisé par des philosophes zoocrates et industriels». La recuperación del mundo indígena y, más tarde, la del pasado español, fueron un contrapeso de la admiración, el temor y la cólera que despertaban los Estados Unidos y su política de dominación en América Latina. Admiración ante la originalidad y pujanza de la cultura norteamericana; temor y cólera ante las repetidas intervenciones de los Estados Unidos en la vida de nuestros países. En otras páginas me he referido al fenómeno [5]; aquí me limito a subrayar que el antiimperialismo de los modernistas no estaba fundado en una ideología política y económica, sino en la idea de que la América Latina y la América de lengua inglesa representaban dos versiones distintas y probablemente inconciliables de la civilización de Occidente. Para ellos el conflicto no era una lucha de clases y de sistemas económicos y sociales, sino de dos visiones del mundo y del hombre.

El romanticismo inició una tímida reforma del verso castellano, pero fueron los modernistas los que, al ex-

---

[5] *Cuadrivio* (México, Siglo XXI, 1965); *Posdata* (México, Siglo XXI, 1970).

tremarla, la consumaron. La revolución métrica de los modernistas no fue menos radical y decisiva que la de Garcilaso y los italianizantes del siglo XVI, aunque en sentido contrario. Opuestas e imprevisibles consecuencias de dos influencias extranjeras, la italiana en el siglo XVI y la francesa en el XIX: en un caso triunfó la versificación regular silábica, mientras que en el otro la continua experimentación rítmica se resolvió en la reaparición de metros tradicionales y, sobre todo, provocó la resurrección de la versificación acentual. Es imposible hacer aquí un resumen de la evolución métrica en nuestra lengua, de modo que me limitaré a una enumeración: el verso primitivo español es irregular desde el punto de vista silábico, y lo que le da unidad rítmica son las cláusulas prosódicas marcadas por el golpe de los acentos; con la aparición del «mester de clerecía» se introduce el principio de regularidad silábica, probablemente de origen francés, y hay una intensa pugna entre isosilabismo (regularidad silábica) y ametría (versificación acentual); en el período llamado de la Gaya Ciencia —poesía cortesana de tardía influencia provenzal— hay ya predominio de la regularidad silábica en los metros cortos, pero no en el verso de *arte mayor*, cuya medida es fluctuante; a partir del siglo XVI triunfa la versificación silábica y el endecasílabo a la italiana desplaza al verso de *arte mayor;* los períodos siguientes, hasta el siglo XVII, acentúan el isosilabismo; desde el romanticismo se inicia la tendencia, que culmina en el modernismo y en la época contemporánea, a la irregularidad métrica. Esta brevísima recapitulación muestra que la revolución modernista fue una vuelta a los orígenes. Su cosmopolitismo se transformó en el regreso a la verdadera tradición española: la versificación irregular rítmica.

Ya he señalado la conexión entre versificación acentual y visión analógica del mundo. Los nuevos ritmos de los modernistas provocaron la reaparición del principio rítmico original del idioma; a su vez, esa resurrección métrica coincidió con la aparición de una nueva sensibilidad que, finalmente, se reveló como una vuelta a la *otra* religión: la analogía. *Tout se tient*. El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y

lo inteligible: el poeta oye y ve lo que piensa. Y más: piensa en sonidos y visiones. La primera consecuencia de estas creencias es la exaltación del poeta a la dignidad de iniciado: si *oye* al universo como un lenguaje, también *dice* al universo. En las palabras del poeta oímos al mundo, al ritmo universal. Pero el saber del poeta es un saber prohibido y su sacerdocio es un sacrilegio: sus palabras, incluso cuando no niegan expresamente al cristianismo, lo disuelven en creencias más vastas y antiguas. El cristianismo no es sino una de las combinaciones del ritmo universal. Cada una de esas combinaciones es única y todas dicen lo mismo. La pasión de Cristo, como lo expresan inequívocamente varios poemas de Darío, no es sino una imagen instantánea en la rotación de las edades y las mitologías. La analogía afirma al tiempo cíclico y desemboca en el sincretismo. Esta nota no-cristiana, a veces anticristiana, pero teñida de una extraña religiosidad, era absolutamente nueva en la poesía hispánica.

La influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky. Sabemos que la influencia del Abbé Constant, alias Eliphas Levi, fue decisiva no sólo en Hugo, sino en Rimbaud. Las afinidades entre Fourier y Levi, dice André Breton, son notables y se explican porque ambos «se insertan en una inmensa corriente intelectual que podemos seguir desde el Zohar y que se bifurca en las escuelas iluministas del XVIII y el XIX. Se la vuelve a encontrar en la base de los sistemas idealistas, también en Goethe y, en general, en todos aquellos que se rehúsan a aceptar como ideal de unificación del mundo la identidad matemática» [6]. Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos —Darío, Lugones, Nervo, Tablada— se interesaron en los autores ocultistas: ¿por qué nuestra crítica nunca ha señalado la relación entre el iluminismo y la visión analógica y entre ésta y la reforma métrica? ¿Escrúpulos racionalistas o

---

[6] *Arcane 17* (París, Sagittaire, 1947).

escrúpulos cristianos? En todo caso, la relación salta a la vista. El modernismo se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo.

Las creencias de Rubén Darío oscilaban, según una frase muy citada de uno de sus poemas, «entre la catedral y las ruinas paganas». Yo me atrevería a modificarla: entre las ruinas de la catedral y el paganismo. Las creencias de Darío y de la mayoría de los poetas modernistas son, más que creencias, búsqueda de una creencia y se despliegan frente a un paisaje devastado por la razón crítica y el positivismo. En ese contexto, el paganismo no sólo designa a la antigüedad grecorromana y a sus ruinas, sino a un paganismo vivo: por una parte, al cuerpo y, por la otra, a la naturaleza. Analogía y cuerpo son dos extremos de la misma afirmación naturalista. Esta afirmación se opone tanto al materialismo positivista y cientista como al espiritualismo cristiano. La otra creencia de los modernistas no es el cristianismo sino sus restos: la idea del pecado, la conciencia de la muerte, el saberse caído y desterrado en este mundo y en el otro, el verse como un ser contingente en un mundo contingente. No un sistema de creencias, sino un puñado de fragmentos y obsesiones.

La tragicomedia modernista está hecha del diálogo entre el cuerpo y la muerte, la analogía y la ironía. Si traducimos al lenguaje métrico los términos psicológicos y metafísicos de esta tragicomedia, encontraremos, no la oposición entre versificación regular silábica y versificación acentual, sino la contradicción, más acentuada y radical, entre verso y prosa. La analogía está continuamente desgarrada por la ironía, y el verso por la prosa. Reaparece la paradoja amada por Baudelaire: detrás del maquillaje de la moda, la mueca de la calavera. El arte moderno se sabe mortal y en eso consiste su modernidd. El modernismo llega a ser moderno cuando tiene conciencia de su mortalidad, es decir, cuando no se toma en serio, inyecta una dosis de prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía. La nota irónica, voluntariamente antipoética y por eso más intensamente poética, aparece precisamente en el momento de mediodía del modernismo (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) y aparece

casi siempre asociada a la imagen de la muerte. Pero no es Darío, sino Leopoldo Lugones, el que realmente inicia la segunda revolución modernista. Con Lugones penetra Laforgue en la poesía hispánica: el simbolismo en su momento antisimbolista [7].

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el «postmodernismo». El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo —lo que está después es la *vanguardia*—, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo. Reacción individual de varios poetas, con ella no comienza otro movimiento: con ella acaba el modernismo. Esos poetas son su conciencia crítica, la conciencia de su acabamiento. Se trata de una tendencia *dentro* del modernismo: las notas características de esos poetas —la ironía, el lenguaje coloquial— aparecen ya en Darío y en otros modernistas. Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para este pseudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los postmodernistas?

No obstante, el cambio fue notable. No un cambio de valores, sino de actitudes. El modernismo había poblado el mar de tritones y sirenas, los nuevos poetas viajan en barcos comerciales y desembarcan, no en Citera, sino en Liverpool; los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media; el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras, con sus huertas, su cura y su sobrina, sus muchachas «frescas y humildes como humildes coles». Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso. Para Darío los poetas son «torres de Dios»; López Velarde se ve a sí mismo caminando por una calleja y hablando a solas: el poeta como un pobre diablo sublime y grotesco, una suerte de Charlie Chaplin *avant la lettre*. Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar. El gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial. Ese descubrimiento sirvió admirablemente a los propósitos de Lugones y de López Velarde: hacer del poema una «ecuación psicológica», un monólogo sinuoso en el que la reflexión y el lirismo, el canto y la ironía, la

---

[7] Dos libros: *Crepúsculos del jardín* [1903] y *Lunario sentimental* [1909].

prosa y el verso, se funden y se separan, se contemplan y vuelven a fundirse. Ruptura de la canción: el poema como una confesión entrecortada, el canto interrumpido por silencio y lagunas. López Velarde lo dijo con lucidez: «El sistema poético se ha convertido en un sistema crítico.» Habría que agregar: crítica e incandescencia, el lugar común transformado en imagen insólita.

Por las razones que apunté más arriba, los poetas españoles —salvo Valle-Inclán, único en esto como en tantas otras cosas— no podían ser sensibles a lo que constituía la verdadera y secreta originalidad del modernismo: la visión analógica heredada de los románticos y los simbolistas. En cambio, hicieron suyos inmediatamente el nuevo lenguaje y los ritmos y formas métricas. Unamuno cerró los ojos ante esas novedades brillantes y que juzgaba frívolas —cerró los ojos, pero no los oídos—: en sus versos reaparecen los metros redescubiertos por los modernistas. La negación de Unamuno, por lo demás, forma parte del modernismo: no es lo que está *más allá* de Darío y de Lugones, sino *frente* a ellos. En su negación, Unamuno encuentra el tono de su voz poética, y en esa voz España encuentra al gran poeta romántico que no tuvo en el siglo XIX. Aunque debería haber sido el predecesor de los modernistas, Unamuno fue su contemporáneo y su antagonista complementario. Justicia poética.

El modernismo español propiamente dicho —pienso sobre todo en Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez, no en los epígonos de Darío— tiene más de un punto de contacto con el llamado postmodernismo hispanoamericano: crítica de las actitudes estereotipadas y de los clisés preciosistas, repugnancia ante el lenguaje falsamente refinado, reticencia ante un simbolismo de tienda de antigüedades, búsqueda de una poesía esencial. Hay una sorprendente afinidad entre el voluntario coloquialismo de Lugones y López Velarde y algunos de los poemas de primer libro de Antonio Machado (*Soledades*, segunda edición, 1907). Pero pronto los caminos se bifurcan: los poetas españoles no se interesan tanto en explorar los poderes poéticos del habla coloquial —la música de la conversación, decía Eliot— como en renovar la canción tradicional. Los dos grandes poetas españoles de ese período confundieron siempre el *lenguaje hablado* con la *poesía popular*. La segunda es una ficción romántica (el «canto del pueblo» de Herder) o una supervivencia lite-

raria; la primera es una realidad; el lenguaje vivo de las ciudades modernas, con sus barbarismos, cultismos, neologismos. El modernismo español coincide, inicialmente, con la reacción postmodernista hispanoamericana frente al lenguaje literario del primer modernismo; en un segundo momento esa coincidencia se resuelve en una vuelta hacia la tradición poética española: la canción, el romance, la copla. Los españoles confirman así el carácter romántico del modernismo, pero, al mismo tiempo, se cierran ante la poesía de la vida moderna. Precisamente en esos mismos años, Pessoa, por boca de su heterónimo Alvaro de Campos, escribía:

Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!
Ora, ela entra por todos poros... Neste ar marítimo respiro-a,
Por tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação moderna,
Porque as facturas e as cartas comerciais são o principio da história.

El mismo Alvaro de Campos prescribía en otro poema la nueva receta poética: «un poco de verdad y una aspirina»... Si el principio contiene el fin, un poema de uno de los iniciadores del modernismo, José Martí, condensa a todo ese movimiento y anuncia también a la poesía contemporánea. El poema fue escrito un poco antes de su muerte (1895) y alude a ella como un necesario y, en cierto modo, deseado sacrificio:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.
Cual bandera

que invita a batallar, la llama roja
de la vela flamea. Las ventanas
abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube
que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

Poema sin rimas y en endecasílabos quebrados por las pausas de la reflexión, los silencios, la respiración humana y la respiración de la noche. Poema-monólogo que elude la canción, fluir entrecortado, continua interpretación de verso y prosa. Todos los grandes temas románticos aparecen en estos cuantos versos: las dos patrias y las dos mujeres, la noche como una sola mujer y un solo abismo. La muerte, el erotismo, la pasión revolucionaria, la poesía: todo está en la noche, la gran madre. Madre de tierra, pero también sexo y palabra común. El poeta no alza la voz: habla consigo mismo al hablar con la noche y la revolución. Ni *self-pity* ni elocuencia: «ya es hora / de empezar a morir. La noche es buena / para decir adiós». La ironía se transfigura en aceptación de la muerte. Y en el centro del poema, como un corazón que fuese el corazón de toda la poesía de esa época, una frase a caballo entre dos versos, suspendida en una pausa para acentuar mejor su gravedad —una frase que ningún otro poeta de nuestra lengua podía haber escrito antes (ni Garcilaso, ni San Juan de la Cruz, ni Góngora, ni Quevedo, ni Lope de Vega) porque todos ellos estaban poseídos por el fantasma del Dios cristiano y porque tenían enfrente a una naturaleza caída— una frase en la que está condensado todo lo que yo he querido decir de la analogía: *el universo / habla mejor que el hombre.*

[De *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1974), 115-141.]

II

TECNICAS DEL MODERNISMO

EDMUNDO GARCIA-GIRON

"LA AZUL SONRISA"

Disquisición sobre la adjetivación modernista

I

Todas las caracterizaciones del movimiento modernista en la literatura hispánica e hispanoamericana, empezando con la de Valera[1] hasta la más reciente, la de Henríquez Ureña[2], contienen aspectos que por su ambigüedad y generalización se pueden atribuir tanto al modernismo como al movimiento literario anterior.

En general, éstas son las principales características[3] que se han atribuido al modernismo en los sesenta y seis años trancurridos desde que Valera elogió el *Azul* de Darío: cosmopolitismo, exotismo, individualismo, esteticismo, pesimismo, escepticismo, amoralismo, aislamiento, melancolía.

Pero a excepción del cosmopolitismo y del esteticismo, ninguno de estos atributos pertenece exclusivamente al modernismo, pues en grado mayor o en grado menor, las demás han sido también características del romanticismo —a tal extremo que Onís define el modernismo como un nuevo romanticismo[4].

Sin embargo, aunque la caracterización del modernismo sea vaga o ambigua, y aunque entre los estudios

---

[1] JUAN VALERA, «*Azul*... Carta a D. Rubén Darío», 22 y 29 de octubre de 1888. *Cartas americanas* I, tomo XLI de *Obras completas,* Madrid, 1915.

[2] MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo,* México, 1954.

[3] LUIS MONGUIÓ, «Sobre la caracterización del modernismo», *Revista Iberoamericana,* VII, núm. 13, noviembre de 1943.

[4] FEDERICO DE ONÍS, *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), Madrid, 1934.

dedicados a los modernistas haya tanta disensión como hubo entre los partidarios y antagonistas del gongorismo, lo innegable es que la poesía modernista tiene un sello que la hace inconfundible. Tan inconfundible que con plena certidumbre se puede decir, al leer cualquier poema en español, si fue escrito antes o después de Darío. ¿Cómo es posible esto? Por medio del vocabulario poético.

II

La bibliografía del modernismo, a medida que nos acercamos al sexagésimo aniversario del triunfo de *Prosas profanas,* asciende a proporciones pasmosas, desde opúsculos de dos páginas hasta tesis doctorales cúbicas. Lo notable de la mayor parte de esta producción, desgraciadamente, es su carencia de valor crítico, pues casi toda ella padece la endemia de la crítica en español: ampulosidad, falta de precisión, sobreabundancia de generalización, prejuicio.

Por esta razón forman admirable contraste los estudios de un reducido grupo de investigadores: estudios que demuestran la potencialidad de un método de análisis crítico que combina amplios conocimientos e intuición artística con los instrumentos de la investigación moderna. Estos críticos —Alonso, Díaz-Plaja, Henríquez Ureña, Marasso-Rocca, Monner Sans, Salinas, Torres-Rioseco— [5] ya nos alumbran el tesoro oculto en la literatura modernista.

Existen excelentes estudios en torno a varios de los mejores poetas. También hay investigaciones de las influencias y fuentes extranjeras, caracterizaciones de los precursores, y varias antologías. *Lo que no existe es un estudio general de la dirección poética del modernismo.*

Es curiosa esta omisión en la crítica del modernismo,

---

[5] Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica, El modernismo en La gloria de don Ramiro,* Buenos Aires, 1942; Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho,* Madrid, 1951; Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo,* México, 1954; Arturo Marasso Rocca, *Rubén Darío y su creación poética,* La Plata, 1934; José María Monner Sans, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano,* México, 1952; Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío,* Buenos Aires, 1948; Arturo Torres-Rioseco, *Rubén Darío. Casticismo y americanismo,* Cambridge, 1931.

especialmente si se recuerdan los excelentes estudios estilísticos y lingüísticos en español de Alemany, Amado y Dámaso Alonso, Bousoño[6], y en inglés, los de Miles, Tate y Yule[7]. El hecho de que estos eruditos se hayan dedicado al estudio del vocabulario poético, parece contradecir la opinión de un crítico norteamericano de que «las palabras no determinan nada en el poema; al contrario, ellas son determinadas por todo lo demás. Las palabras son lo único que vemos y oímos, y, sin embargo, las rigen cosas imperceptibles que de ellas se infieren. Cuando una poesía nos mueve, no son las palabras —salvo por su ritmo y sonido— las que nos mueven; muévennos las cosas cuyos símbolos son las palabras»[8]. ¿Cabe mayor confusión? El vocabulario, no hay que olvidarlo, por su denotación, es armazón indispensable del poema, cualesquiera que sean sus demás valores accidentales.

Además, ¿es verdad que sólo nos mueven las cosas y no las palabras por sí solas? Si así fuera, la paráfrasis en prosa produciría un efecto tan conmovedor como el poema, y en la traducción de una obra no se perdería el más leve matiz. Pero lo cierto es que hay más que una simple equivalencia o correspondencia entre el símbolo y lo concreto. La palabra no es mera divisa del objeto, concepto o estado afectivo. La palabra, como la criatura, es viable, y tiene sus evocaciones y asociaciones históricas, literarias y artísticas.

Piénsese, por ejemplo, en el cisne, ese alado aristócrata de la zoología modernista. La palabra «cisne» en un poema, ¿no significa algo más que una hermosa ave que flota tranquilamente en el estanque? Recuérdense algunas de las evocaciones que forman el aura de esta

---

[6] BERNARDO ALEMANY Y SELFA, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote,* Madrid, 1930; AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética,* Buenos Aires, 1940; DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora* (*Revista de Filología Española,* anejo XX), 1935; DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, 1950; DÁMASO ALONSO y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid, 1951.

[7] JOSEPHINE MILES, *The Continuity of Poetic Language,* Berkeley, 1951, «Major Adjectives in English Poetry», en *University of California Publications in English,* XII, núm. 3, Berkeley, 1946; ALLEN TATE, *The Language of Poetry,* Princeton, 1942; G. UDNY YULE, *The Statistical Study of Literary Vocabulary,* Cambridge, 1944.

[8] ELDER OLSON, *General Prosody, rhythmic, metric, harmonic* (tesis doctoral), Chicago, 1938, citado por G. S. FRASER, «Some notes on poetic diction», en *Penguin New Writing,* núm. 37, Londres, 1949.

palabra: Leda y Júpiter, el caballero Lohengrín (el de Eschenbach tanto como el de Wagner), la constelación, los poetas que han utilizado este símbolo: Garcilaso, Góngora, Quevedo, Mallarmé, Darío, González Martínez, y en la música: Wagner, Saint-Saëns, Tschaikowsky, Sibelius. Piénsese también en los atributos simbólicos del cisne: blancura, pureza, sensualidad, melodía, el poeta, la interrogación implícita en la forma de su cuello. Y si se comprende que la plurivalencia emotiva del símbolo no está en la creación, sino en el nexo creador-receptor (el buen lector re-crea), se verá que las asociaciones de la palabra «cisne» importan mucho más que el cisne de pluma y huesos.

La norma que rige al poeta cuando escoge su vocabulario no es el diccionario de rimas, sino su sensibilidad lingüística. El carácter de su dicción poética forzosamente determinará el temple de su visión poética, y para que el poema realice su propósito, el poeta tendrá que dominar un vocabulario adecuado. Mientras más grande sea el dominio de su medio de expresión, por más limitado que éste sea, tanto mayor será el poeta; mientras más intensa sea su habilidad artística, mayores serán sus conceptos.

Pero la dicción poética refleja algo más que la medida del poeta: refleja también la sensibilidad de la época. Cualquier época poética presupone una visión y un estilo que le pertenecen inconfundiblemente. Los estudios de Dámaso Alonso acerca de la poesía de San Juan de la Cruz y de Góngora, explican el carácter de la dicción y estilo del clasicismo y el barroco. En los modernistas había un gusto determinado por ciertas metáforas, expresiones y colores, el cual impone un sello característico a sus obras. Así es que, por medio del vocabulario poético, se puede decir acerca de cualquier trozo de poesía que fue escrito en tal o cual época. Muchos versos de Jaimes Freyre pudieran haber sido escritos por Darío; muchos poemas de Darío, en cambio, son inimitablemente suyos. Esto es así porque el estilo tiene dos aspectos, uno temporal y el otro personal. Con frecuencia, el gran poeta impone su estilo a su época, y sus contemporáneos reflejan la influencia de su personalidad y de sus aciertos poéticos. El propósito de este ensayo consiste en estudiar un aspecto del vocabulario poético modernista y

de esta manera contribuir a la definición de la sensibilidad de este movimiento, en la poesía de España y de Hispanoamérica.

III

Los aspectos de un estilo poético son numerosos. La poesía modernista, al subrayar problemas de índole estrictamente poética, abandona los propósitos del romanticismo y busca un rigor de expresión con el cual pueda reemplazar el medio difuso de la época anterior. Dicho rigor —y esto es lo importante del caso— adiestra a los poetas en la realización de los efectos que buscan. Y así acontece con la poesía modernista: requiere concentración, porque, como cualquier fase en la historia de la poesía, se caracteriza por las palabras que escoge y según la manera como las arregla —por su léxico y su sintaxis—, se deduce que mientras más consciente sea la época de los problemas de la dicción poética, tanto más exigente será su medio de expresión. Los modernistas, fieles a su disciplina poética y artística, crean problemas de lenguaje cuya resolución es de incalculable utilidad para la interpretación y valoración de la poesía del movimiento.

De todos los elementos del lenguaje como vehículo de expresión poética, el adjetivo, por su carácter subjetivo y estimativo (abstrae, humaniza, valoriza) y por sus fluctuaciones de una época a otra es el más interesante. Como índice de dicción, nada explica mejor una época poética que la historia de sus adjetivos característicos. Así, por medio de tal historia podemos distinguir el adjetivo clásico, romántico, modernista, posmodernista. Los valores poéticos del adjetivo pueden surgir del adjetivo mismo, de una asociación de sustantivo y adjetivo, de su anteposición o posposición, etc., pero sea cual fuere su valor, el adjetivo es indudablemente uno de los mejores guías para penetrar en la selva de la poesía.

IV

Para ver más claramente la diferencia entre el romanticismo y el modernismo, busquémosla en los poetas, y no en sus atributos, que, según ya hemos visto, suelen ser ambiguos, sino en sus poesías. Analicemos, utilizando el adjetivo como clave diferenciadora, dos poesías de dos poetas típicos de sus épocas. Para que la analogía sea más exacta, escojamos la forma del soneto, y en la temática, el símbolo, por antonomasia, de los dos movimientos, el ruiseñor y el cisne:

A UN RUISEÑOR

Canta en la noche, canta en la mañana,
ruiseñor, en el bosque tus amores;
canta, que llorará cuando tú llores
el alba perlas en la flor temprana.

Teñido el cielo de amaranto y grana,
la brisa de la tarde entre las flores
suspirará también a los rigores
de tu amor triste y tu esperanza vana.

Y en la noche serena, al puro rayo
de la callada luna, tus cantares
los ecos sonarán del bosque umbrío.

Y vertiendo dulcísimo desmayo,
cual bálsamo suave en mis pesares,
endulzará tu acento el labio mío.

(Espronceda)

EL CISNE

Fue en una hora divina para el género humano.
El Cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.

Sobre las tempestades del humano océano
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,
dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Argantir.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó la gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

(Darío)

La diferencia más patente consiste en la densidad adjetival: Espronceda emplea nueve adjetivos; Darío, catorce. Esto, desde luego, no indica por sí solo ni mayor precisión poética ni enriquecimiento del léxico, los cuales dependen no de la cantidad, sino de la calidad de la adjetivación. La prueba está en la posibilidad de suprimir el adjetivo. Si hacemos esto, se verá que la mayoría de los adjetivos del soneto de Espronceda o son enteramente ociosos o, por lo trillado, nos dicen poco más que nada. El primero, *temprana,* no hace más que repetir la noción del sustantivo *alba* en el mismo verso; «amor *triste*» y «esperanza *vana*», en el segundo cuarteto, son frases hechas. La imagen del primer terceto pierde efectividad, al emplear la «noche *serena*» de fray Luis, porque el poeta romántico poco tiene de serenidad. Los epítetos *puro* y *callada,* como no tienen ni evocación ni precisión individualizadora, se pueden suprimir sin que la *imagen* (no otros elementos del poema) sufra menoscabo:

Y en la noche serena, al rayo
de la luna, tus cantares
los ecos sonarán del bosque umbrío.

Y aun la última imagen «bosque *umbrío*», poco se diferencia de la *selva oscura* de Dante, pero claro que no tiene la intención alegórica del florentino. Compárese esta imagen modernista de la luna y se verá la diferencia de adjetivación:

tu rostro de ultratumba bañe la luna casta
de compasiva y blanca luz

Si se suprimen los adjetivos de estos versos, se pierde la alusión a Diana, la casta diosa, enemiga de los centauros (el «tropel equino» del verso que precede a los citados) y también la alusión a Pierrot, el enamorado de la luna, cantado por Verlaine, a quien se dirige aquí Darío.

La figura «bálsamo *suave*», en el último terceto del soneto romántico, es de una tautología absurda. Casi no cabe mayor pobreza de adjetivación. Ningún propósito

valorativo se ve en la selección de adjetivos que nada contribuyen a la precisión, ni de la emoción ni de la imagen. Evidentemente, la única función del adjetivo, en el soneto de Espronceda, es la de llenar el verso.

La adjetivación del soneto de Darío, en cambio, es de imprescindible utilidad para crear el efecto del poema. Casi sin excepción, ninguno de los adjetivos se puede suprimir, sin pérdida de algún efecto poético. En el primer verso, los dos adjetivos forman un contraste, *divino-humano,* que se reitera en el segundo cuarteto, y el segundo de estos adjetivos, doblemente enfático, por ser remate del verso y elemento de rima (proceso bastante frecuente en la poesía modernista), se repite en la rima interna del primer verso en el segundo cuarteto «*humano* océano». *Humano,* descriptivo en el primer caso, metafórico en el segundo, es en ambos rigurosamente exacto *Wagneriano* y *germano,* adjetivos inusitados en la poesía española, representan el exotismo y cosmopolitismo modernista, el interés por tierras, temas y tiempos bastante alejados de lo rutinario. Luego la exhortación del primer terceto al Cisne, ave simbólica (nótese las mayúsculas). «pájaro *sacro*» (nótese lo clásico del latinismo), porque el cisne es la encarnación del dios. El colorido en este terceto no tiene nada de caprichoso. Helena es blanca porque es criatura del cisne, cuya ala es de «blancura eucarística», y por tanto símbolo de pureza. Además, el contraste entre la *blanca* Helena y el huevo *azul* de Leda inmediatamente nos revela el afán pictórico, lo que hay de parnasiano en el modernista. Lo de sacro pájaro encuentra algo como un eco sacrílego en el segundo verso del terceto «de gracia llena», fraseología de la oración a la Virgen (el soneto es de *Prosas profanas*). En el último terceto vemos la respuesta del modernista a la acusación de orfebrerismo: si la Helena del mito, es decir, el Arte, fue la materialización del culto de la belleza («siendo de la Hermosura la princesa inmortal»), ahora, bajo el impulso de los nuevos poetas, conscientes de su inspiración, pero también de su disciplina («gloria de luz y de armonía»), Helena, es decir, la Poesía, será la aspiración a la eternidad y pureza ideal.

El juego u oposición de sensaciones que vemos en los tercetos —colores, luz, sonido— es aquí un atisbo de lo que más tarde será toda una profusión de sinestesias.

Veamos las consecuencias de esta tendencia en otro soneto:

ROSA DEL SANATORIO

Bajo la sensación del cloroformo
Me hacen temblar con alarido interno,
La luz de acuario de un jardín moderno
Y el amarillo olor del yodoformo.

Cubista, futurista y estridente,
Por el caos febril de la modorra
Vuela la sensación, que al fin se borra,
Verde mosca, zumbándome en la frente

Pasa mis nervios, con gozoso frío,
El arco de lunático violín,
De un sí bemol el transparente pío

Tiembla en la luz acuaria del jardín,
Y va mi barca por el ancho río
Que separa un confín de otro confín.

Otra vez la misma densidad adjetival modernista: catorce adjetivos. Lo más interesante de este soneto de Valle Inclán son las dos sinestesias la olfativa del primer cuarteto, «*amarillo* olor», y la auditiva del primer terceto, «*transparente* pío». Pero también hay interesantísimas figuras: la metáfora «alarido *interno*» (primer cuarteto); el oximoron «*gozoso* frío» (primer terceto); alusiones a la pintura, la poesía y la música de la postguerra: la sensación, por su vuelo, colorido y sonido, es una «*Verde* mosca», «*Cubista, futurista y estridente*». El sustantivo de la frase preposicional con función de adjetivo, «La luz *de acuario*» (primer cuarteto), se convierte en adjetivo neológico «luz *acuaria*» en el último terceto. La magnífica imagen «*lunático* violín» (primer terceto), es de interesante plurivalencia: el violín es lunático o en el sentido etimológico del adjetivo o por la demencia de la persona que lo toca o de la música que se produce.

El efecto de esta adjetivación es de externar la inquietud del poeta, presentando un ambiente de pesadilla y de inestabilidad, por medio de la visión hiperestésica de un enfermo; pero la visión particular fácilmente se puede extender y generalizar a la visión o reflejo de la vida contemporánea («un jardín moderno»).

El ligero análisis de estos tres sonetos nos muestra un hecho comprobable: *la poesía modernista utiliza más recursos poéticos y con mayor precisión que el romanticismo.* Aunque los dos movimientos consideran que la esencia de la poesía es nuestra emoción, nuestra intimidad, y que lo más importante de la poesía es el elemento lírico, el romanticismo, convencido de que la emoción en sí es poética, muestra un profundo desdén por la forma; *el modernismo, en cambio, se hace cargo de que la emoción es poética sólo en la medida en que es comunicable, y que para ser comunicable la emoción requiere forma.*

Los dos sonetos modernistas que hemos examinado son mucho más ricos en expresividad, gracias en gran parte a su adjetivación; pero no representan más que un pequeño indicio del adelanto en el uso del adjetivo. Un estudio de la poesía de media docena de modernistas nos revelará los siguientes elementos característicos de su adjetivación:

PLURIVALENCIA

Según Saussure, una palabra, o lo que él llama «el signo lingüístico», «no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica»[9]. Dice además, y esto es lo importante para nuestro propósito, que la imagen acústica «no es el sonido material, puramente físico, sino la huella psíquica de tal sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos». Por plurivalencia, pues, entendamos las múltiples «huellas psíquicas» de tal o cual vocablo; es decir, la cargazón de asociaciones, evocaciones y alusiones que la palabra arrastra por su historia, sonido, ritmo, ortografía, etc. Ejemplos de plurivalencia adjetival modernista:

El olímpico cisne de nieve
....
lustra el ala *eucarística* y breve
(Darío, *Blasón*)

«Eucarística», es decir, devoción, emoción religiosa,

[9] FERDINAND DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, 1945.

actitud hierática y litúrgica hacia la imagen descrita, el sacramento de la Misa, la blancura de las vestiduras del sacerdote, de los acólitos, del altar, etc.

> Y la fuente de plata modula su risa *de cristal*
>
> (Valle-Inclán, *Cuento de abril*)

«De cristal» connota el sonido cristalino, la trasparencia y la tersura del agua.

> Ciña mi cuello el lazo de tus brazos,
> llamaradas *ebúrneas*, desprendidas
> de la amorosa hoguera de tu cuerpo.
>
> (Jaimes Freyre, *Al infinito amor*)

«Ebúrneas», es decir, brazos blancos o pálidos como el marfil, tersos como el marfil, y de molde artístico como figuras de marfil.

> Galán desmemoriado y elegante,
> surge en un *grácil* paso de gavota.
>
> (Manuel Machado, *L'Indifférent*)

«Grácil» quiere decir esbelto, pero la intención del poeta le da el significado de «gracioso»; así es que el adjetivo tiene doble función: se refiere a la persona, y, por metagoge, a la acción.

Sinestesias y colorido simbólico

La sinestesia, fenómeno psicológico de la concomitancia de las sensaciones, encuentra su más famosa ilustración en los sonetos *Correspondances* de Baudelaire y *Les Voyelles* de Rimbaud, pero indudablemente no es cosa nueva en la experiencia poética, pues según Darío los ancianos homéricos celebraban la hermosura de Helena con una voz: «lilial» [10]. Y según la tradición mántica, en el oráculo de Trofonio, para interpretar el augurio, era preciso «oír la luz hablar» [11] (porque el vaticinio se efectuaba por medio de las chispas de la lámpara del templo). Baste notar que con el ímpetu que recibe del

[10] Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, 1920.

[11] Edith Sitwell, «The Rising Generation», en *The London Times Literary* Supplement, 17 de septiembre de 1954.

simbolismo francés, la asociación sinestética, que en su forma más general en un principio era simplemente audición coloreada, pasa al modernismo y en manos de sus artistas se transforma en una serie de brillantes combinaciones visuales, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas. Dado el carácter absolutamente subjetivo de la sinestesia, por influencia de la analogía, los colores modernistas también adquieren atributos simbólicos que realzan el interés de los adjetivos cromáticos tradicionales.

En el fonismo que sigue (la imagen es gongorina), el adjetivo se refiere al rumor del agua de la fuente:

> Y mientras la hermosa juega
> con el sonoro diamante,
>
> (Darío, *Canción a la manera de Valtierra*)

En Darío son casi innumerables los ejemplos de fonismos y fotismos del tipo «risa *de plata*», «*sonoro* marfil», «verso *azul*», «arpegios *áureos*», etc., y frecuentísimas también son las metáforas simbólicas a base de adjetivos cromáticos:

> Furias *escarlatas* y *rojos* destinos
>
> (*Canto de la sangre*)
>
> flores *sangrientas* de labios carnales
>
> (*Pórtico*)
>
> un *blanco* horror de Belcebú
>
> (*En elogio del Ilmo. señor obispo de Córdoba, fray Mamerto Esquiú, O. M.*)

La influencia sinestética se ve en estos versos de *El sendero innumerable* de Pérez de Ayala:

> Brota la espuma cándida sobre el abismo negro
> y sobre la amargura de tus entrañas hay
> un inefable alegro, un clamoroso alegro
> de esperanza, un alegro *plata, azul, verdegay.*
>
> (*El alegro*)

En Valle-Inclán, como para la fecha de *La pipa de kif* (1919) y *El pasajero* (1920), las tentativas e iniciaciones del Darío de *Azul* y *Prosas profanas* ya eran bie-

nes mostrencos de la poesía y el poeta español ya está completamente inmerso en la corriente modernista —como no lo estaba en su primer libro de poesía, *Aromas de leyenda* (1907)— encontramos mucho más tipos sinestéticos y simbolismos cromáticos que en Darío:

... las cornetas
Dan su voz como *rojas* llamaradas

(*Marina norteña*)

Y la vida, como un *luminoso* canto

(*Rosa de melancolía*)

¡Sois de los vitrales
De las catedrales,
Soles *musicales*!

(*Vitrales*)

Agria y triste brota
La luz...

(*Vista madrileña*)

Por el encendido canto de su boca

(*La rosa del sol*)

En mi pecho daba su canto
El ave azul de la quimera

(*Rosa de mi abril*)

Rojo pecado tus labios son

(*Rosa de Turbulus*)

Pasa el inciso *transparente*
De la voz que pregona: ¡Agua,
Azucarillos y aguardiente!

(*Resol de verbena*)

Cantaba un ruiseñor
Y era de *luz* su trino.

(*Milagro de la mañana*)

En mi pipa el humo de su grito *azul*

(*La pipa de Kif*)

¡Es tan larga y tan *roja* la historia
de tu puñal y de tu lanza!

(*Voces de gesta*)

Siento la *negra* angustia del pecado
(*Rosa gnóstica*)

MATIZACIÓN

De la escuela simbolista también, adquieren los modernistas el gusto por el matiz, otro valor poético desconocido o desdeñado por los románticos:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la Nuance!

Ya vimos que el modernismo no se contenta con decir simplemente que el ala del cisne es blanca, sino que le da un valor plurivalente llamándola «eucarística», y que frecuentemente el adjetivo cromático adquiere valores sinestéticos o simbólicos, y así enriquece el modernismo su dicción poética. Añadamos la influencia de otra escuela francesa, el impresionismo pictórico, y veremos cómo a menudo el colorido modernista refleja maravillosamente la paleta del pintor moderno:

El mar como un vasto cristal *azogado*
refleja la lámina de un cielo de *zinc*
(Darío, *Sinfonía en gris mayor*)

Azul cobalto el cielo, gris la llanura
(Fco. A. de Icaza, *Paisaje de sol*)

Aquí hay luz, vida. Hay un mar
de cobalto aquí, ...
(Darío, *A Rémy de Gourmont*)

Todo el ocaso es *amarillo limón*
(Juan Ramón Jiménez, *Tenebrae*)

(La tarde):
apuntó en su matiz *crisoberilo*
una sutil decoración morada.
(Lugones, *Delectación morosa*)

(La luna):
vertía sobre el polvo su *amarillo naranja*
(Valencia, *San Antonio y el Centauro*)

Nótense las repetidas sinestesias y el delicado matiz del alba, en el primer cuarteto de este soneto de Herrera y Reissig:

Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
risa de azul; la aurora ríe su risa *fresa,*
y en la era en que ríen granos de oro y turquesa
exulta con cromático relincho una potranca...

(*La casa de la montaña*)

Valle-Inclán es acaso el poeta más pictórico de los modernistas, en su técnica colorista. Compárese la precisión de matices, en estos ejemplos:

El cielo tiene dos estrellas
Pintadas, y una luna *azul cobalto*

(*Marina norteña*)

Tres destartaladas
Carretas pintadas
De *azul ultramar*

(*Vista madrileña*)

Azul de Prusia son las figuras
Y *de albayalde* las catadurás

(*El crimen de Medinica*)

Los olivos de *azul cobarde,*
El campo *amarillo de cromo*

(*Resol de verbena*)

COSMOPOLITISMO Y EXOTISMO LINGÜÍSTICO

El americano, por razones históricas, étnicas y culturales, es un verdadero *politês* del cosmos. Darío varias veces expresa ese anhelo de ciudadanía universal: «yo soy de los países pindáricos en donde hay vino viejo y cantos nuevos. Yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España»[12]. Y la temática de la poesía modernista es un mapamundi —un mapamundi histórico:

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita

El adjetivo refleja la tendencia general del moder-

[12] RUBÉN DARÍO, *Autobiografía,* Madrid, 1920.

nismo. El cosmopolitismo y el exotismo temático lo representan neologismos de fuentes variadas; vocabulario técnico de las artes y las ciencias, substantivos con fuerza adjetival, galicismos, el uso de adjetivos en sentido etimológico, etc. El caudal de estas innovaciones es enorme; pero las listas selectas que siguen darán al lector una idea de su riqueza —recuérdese que se refiere aquí solamente a los adjetivos:

DARIO:

Neologismos: alucinante, apelotonado, arcangélico, barriolatinesco, benevolente, broncíneo, carnavalesco, dúlcido, erecto, espectral, extrahumano, fálico, fluídico, funambulesco, gelásnico, hermosillesco, hilarante, hímnico, hindú, icónico, jocundo, jupiterino, luciferino, matinal, miliunanochesco, monoculizado, montmartresco, ormuzino, pactolizante, pasional, septicorde, talismánico, venusino, verleniano, volteriano, wagneriano.

Galicismos: banal, espeso, macabro, picante, pimpante.

En el siguiente ejemplo, Darío emplea el adjetivo en sentido etimológico, más bien que moderno:

yo al *flamante* amor entrego
la vendimia de mi vida
bajo pámpanos de fuego.

(*Dezir*)

Lo mismo se puede decir de estas imágenes: «invasión *aquilina*», «carroza *argentina*», «torre *argentina*», «tropel *equino*».

VALLE-INCLÁN:

Neologismos: abrileño, alucinante, cubista, demiúrgico, enllamarado, esenciado, espectral, funambulesco, futurista, lueño, luzbeliano, matinal, senecto, septembrino, siluetado, tardecino, terebíntico, venusino.

Galicismos: eclatante, macabro, pimpante.

Sustantivos adjetivados: *brujo* perfil; tarde *calina*; flor *digital*; *flautistas* burros; mulos *hastiales*; cuentos *labriegos*; sayo *perejil*; *púgil* donaire; sayo *toronjil*; paja *trigal*; ojo *zahorí*.

MANUEL MACHADO:

Neologismos: apachesco, aurirrosado, auroral, banal, crino, eglógico, fremente, funambulesco, inverniego, lumíneo, ma-

tinal, miliunanochesco, mingente, monstrófico, políptico semivirginal, sicalíptico, tépido.

Sustantivos adjetivados: cantar *canalla*; aurora *perla*; noche *sultana*; cantar *veneno*.

HERRERA Y RESSIG:

Neologismos: acrobátil, carmeso, contricto, corínteo, eglógico, enrulado, escandinávico, esfíngido, espectral, estigio, flavescente, funambulesco, gazcuño, gluglutante, miliunanochesco, matinal, mómico, obnubilado, opioso, ossiánico. poeniánico, prerrafaelístico, rascahuesos, sádico, silente, somnoliento, suicidante, supersustancial, tartarinesco, tintinante, tintinambulante, ultraterrestre, uncioso, venusino, venuso, verdegueante, virgíneo, wagneriano.

Galicismos: lilial, macábrico, macabro, picante, punzó.

Sustantivos adjetivados: ojos *fetiches*; viento *flautista*; *funámbulo* Guignol; *geórgica* progenie; nimbos *grosellas*; tarde *heliotropo*; *malabarista* rutilación; cara *pastora*; luz *perla*; *saturna* fiebre; *suicida* tarántula; asno *taumaturgo*.

TROPOLOGÍA

El adjetivo *azul*, en la imagen rubendariana que sirve de título al presente ensayo, no contiene por sí ninguna novedad. Pero al parearse con el substantivo *sonrisa* crea un tropo interesantísimo, una alusión metafórica al cielo despejado, al día hermoso:

> el vasto altar en donde triunfa la *azul* sonrisa
>
> (*La espiga*)

La fuerza de la metáfora está en el substantivo, claro; pero el adjetivo da la clave indispensable, como también en esta perífrasis del tañido de campanas:

> Las ermitas lanzaban en el aire *sonoro*
> su *melodiosa* lluvia de tórtolas de oro;
>
> (*Cosas del Cid*)

Sería imposible examinar o aun enumerar en detalle las metáforas modernistas, en un estudio como el presente. Ya hemos visto numerosos ejemplos de metáforas sinestéticas, de colorido simbólico, etc. Pero hay otro tropo —la metagoge— que, aunque no es de uso muy frecuente, muestra el afán modernista por matizar más

y más el léxico. En la mayoría de los casos la metagoge consiste en aplicar adjetivos afectivos a cosas inanimadas:

DARIO:

enamorada esfinge; estrellas *estupefactas*; guitarra *senil.*

VALLE-INCLAN:

laurel *adolescente*; *agudo* galgo; mamparas *claudicantes*; lago *lunático*; *lunático* violín; carro *rubicundo*; cielo *zarco.*

HERRERA Y REISSIG:

conciencia *albina*; mar *analfabeto*; manos *canónicas*; *claudicantes* berlinas; *clorótico* espanto; besos *eruditos*; bosque *estupefacto.*

MANUEL MACHADO:

beso adolescente; gaita *añoradora*; *fuente charlatana*; *grácil* paso; rayo *ictérico*; luz *inocente*; antorchas *macilentas*; gárgola *mingente.*

ESDRUJULISMO Y MUSICALIDAD

El adjetivo, además de sus connotaciones y matices, puede tener un valor rítmico, un sonido ideal — puede ser magnífico vocablo para rematar el verso. El ritmo modernista, tan importante a veces como el léxico y la sintaxis, frecuentemente emplea el adjetivo por su efecto musical. Por ejemplo, en el verso inicial de *Salutación del optimista,*

Inclitas razas *ubérrimas,* sangre de Hispania *fecunda,*

ubérrimas y *fecunda son elementos rítmicos más bien que matices.*

El esdrújulo, por ser vocablo culto las más veces —nótense cuántos neologismos modernistas son latinismos o helenismos proparoxítonos—, adquiere de nuevo la boga que tuvo en la poesía latinizante de Juan de Mena y de Góngora. Pero ahora adquiere, además, el esdrújulo, valor musical y sonoridad, por emplearse frecuentemente como elemento de ritmo, pues es notable cuántas veces coinciden en el verso el acento rítmico y el acento del adjetivo, como en este endecasílabo de gaita gallega:

de una *eucarística* y *casta blancura*
(*Pórtico*)

o en este pentadecasílabo de ritmo anfíbraco:

el viento que arrecia del lado del *férreo* Berlín
(*A Francia*)

El uso de los esdrújulos en Valle-Inclán, de manera especial como elemento de rima, contribuye grandemente a formar su poesía dinámica, tan llena de energía nerviosa, de movimiento y de ritmos animados. Y además de la impresión cinética de la poesía valleinclanesca, el esdrújulo produce otros efectos, pues «es de inestimable valor en la combinación musical de sus cadencias, porque el esdrújulo, más que nada, es lo que da a su estilo poético su rica e inusitada sonoridad» [13]. Véanse unas cuantas rimas de adjetivos proparoxítonos (los substantivos y adjetivos proparoxítonos que no participan en la rima son numerosísimos):

retórico-alegórico-categórico-pitagórico
(*La rosa del Sol*)

bélicas-angélicas-evangélicas
(*Vitrales*)

jeroglíficos-científicos
(*Rosa de Turbulus*)

paradógica-mitológica-lógica
(*Rosa venturera*)

hipostática-socrática
(*La pipa de Kif*)

V

¿Qué conclusiones se desprenden de este ligero examen de la adjetivación modernista? Resumamos los dos puntos principales que nuestro estudio ha desarrollado y así nos aproximaremos a una caracterización del modernismo, algo menos ambigua que aquella que la crítica ha ofrecido hasta ahora.

---

[13] JULIO CASARES, *Crítica profana*, Madrid, 1916.

1. *Mayor abundancia de adjetivos.* La poesía modernista usa más adjetivos que la romántica. Un reciente estudio estilístico-estadístico de la poesía modernista [14] muestra, por ejemplo, que Espronceda, el Duque de Rivas y Heredia emplean el adjetivo a razón de 0.64, 0.74 y 0.73 por verso, mientras que el promedio de las poesías de Darío, Valle-Inclán, Manuel Machado y Jaimes Freyre es, respectivamente, 0.88, 0.68, 0.82 y 0.82. La diferencia es aún más notable en la adjetivación del soneto: Darío, 0.94; Valle-Inclán, 0.85; Machado, 0.99; Jaimes Freyre, 0.84. Casi increíble predilección por el adjetivo; sobre todo, si se compara con las cifras que da Alonso [15] para la lira renacentista y la mística:

Garcilaso	0.409
San Juan de la Cruz	0.173

Sólo hay un poeta en castellano que comparte el gusto modernista por el adjetivo: Góngora. Los primeros diez sonetos [16] de éste contienen una densidad de 0.90 adjetivos por verso. Este hecho, que no es casual, inmediatamente nos indica un aspecto importantísimo del modernismo: su afición por la ornamentación y por lo externo. La misma razón que explica la ornamentación de la poesía barroca explica la plétora adjetival del modernismo: *el anhelo por expresar todos los matices posibles de la sensación.*

2. *Mayor precisión poética.* Agotada la expresividad de gran parte del vocabulario de la poesía española hacia las últimas décadas del siglo diecinueve, el modernismo busca nuevos moldes para expresar su nueva sensibilidad. ¿Cómo logra este propósito? Devolviendo a la palabra aislada su valor intrínseco al subrayar su plurivalencia, sus matices y sus elementos acústicos; ensanchando el cauce sensorio de la palabra por medio de la sinestesia, el colorido simbólico y la metagoge; aumentando el caudal léxico por medio de invenciones (neologismos), restauraciones (arcaísmos, etimologismos) y préstamos (extranjerismos).

[14] EDMUNDO GARCÍA-GIRÓN, *The Adjective: A Contribution to the Study of Modernist Poetic Diction* (tesis doctoral inédita). Universidad de California, Berkeley, 1952.

[15] DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz,* Madrid, 1946.

[16] LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas,* 3.ª edición, Madrid, 1951.

Podemos ahora, como resultado de nuestro análisis del adjetivo, ensanchar y al mismo tiempo hacer algo más precisas las caracterizaciones del modernismo y su poesía:

El modernismo es un movimiento literario, esencialmente poético, de fines del siglo diecinueve. Por el temperamento de la mayoría de sus poetas, el modernismo es una continuación o secuela del romanticismo. Las características de este temperamento neo-romántico son: exotismo, individualismo, pesimismo, escepticismo, amoralidad, aislamiento y melancolía. Dos de sus características son aparente contradicción: mimetismo y originalidad. La contradicción, sin embargo, es sólo teórica, porque la imitación, como ha demostrado Alonso, no excluye la originalidad cuando es verdaderamente arte [17]. Dos tendencias más constituyen su reacción contra el romanticismo y su aproximación al barroco: cosmopolitismo y esteticismo (turrieburnismo, orfebrerismo, artificialidad, decadentismo).

La poesía modernista, como la romántica, por su índole *emotiva*, es intensamente *lírica* e *íntima*; por su análisis *afectivo* de la realidad, en cambio, es *externa* y *sensoria*; por su técnica y temática, en fin, la poesía modernista, como la barroca, es *artística, literaria, ornamental* y, a veces, *hermética.*

[*Revista Iberoamericana,* XX, 39 (marzo 1955), 95-116.]

[17] DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Madrid, 1950.

III

TEMAS DEL MODERNISMO

MANUEL DIAZ RODRIGUEZ

PARENTESIS MODERNISTA O LIGERO ENSAYO SOBRE EL MODERNISMO

En medio a la general confusión individualista, contradictoria y anárquica del arte moderno, se pueden, a mi modo de ver, descubrir y determinar, como caracteres de lo que se ha venido llamando modernismo en arte y literatura, dos tendencias predominantes y constantes que, siempre en harmonía, discurren por cauces fraternales y paralelos, cuando no se entrelazan y confunden, hasta quedar las dos, en un principio separadas y distintas, convertidas en una sola.

Una de ellas es la *tendencia a volver a la naturaleza*, a las primitivas fuentes naturales, tendencia que no es propia del solo modernismo, como no lo ha sido ni lo es de ningún especial movimiento y escuela de arte, porque es causa primera y patrimonio de todas las revoluciones artísticas fecundas. Taine señala esa tendencia cuando, al hablarnos de los jóvenes de cuerpo y espíritus sanos que pasan por los diálogos de Platón, encuentra en ellos al hombre primitivo, no desligado todavía de sus hermanos inferiores las otras criaturas, risueño y sencillo como el agua, hacia el cual nos volvemos con amor cada vez que nuestra civilización nos cansa y nos perturba con los delirios de su fiebre.

En vez de jóvenes de Platón, o de la antigüedad, o de hombre primitivo, digamos la naturaleza, y con esta oscura y perenne tendencia a volver a la naturaleza y a la vida, comenzaremos a penetrar el misterio de las más felices renovaciones del arte.

En la reacción de los Primitivos contra el arte bizantino, vence este anhelo de remontar a las límpidas fuen-

tes primordiales, de volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles, después de haberla visto falseada por los temores milenarios y las visiones de la vida ascética, falseada y hasta reemplazada por la sombra de aquellos negros y monstruosos Cristos de rígidos brazos interminables, cuya tétrica silueta se ve pesando todavía sobre el arte espontáneo, fresco y divino del Giotto.

A través de los castos mármoles helenos, hermanos de las almas que discurren por los diálogos de Platón, el arte del Renacimiento volvió a la naturaleza y a la vida. Pero en vez de sostener la unidad originaria de la tendencia a que dio patentísimo relieve y remate, el Renacimiento consagró la exclusiva soberanía de la forma como sucede en ciertas madonas rafaelescas de belleza casi rústica, a expensas del candoroso elemento espiritual que, a modo de interno lirio de luz, florece en las creaciones de los Primitivos y de los grandes artistas del *quattrocento*.

Si hubo alguna vez un impulso que nada ocultase de morboso, un buen impulso o deseo de convalecencia precursor de la salud, fue aquél de los pintores modernos llamados prerrafaelistas que se hurtaron a la férula pseudo-clásica, para volver a la infantil edad prerrafaélica, adivinando con perspicua intuición, en los pintores de esa edad, almas ingenuas, transparentes y puras, bañadas en los propios manantiales de la vida. La naturaleza hablaba sin esfuerzo al través de estas almas, como sin obstáculos de extraña mediación, y cada palabra suya arraigaba y se vestía de eterna primavera. Sin embargo si se acercó de una parte a la naturaleza, al rejuvenecer y reencender su ideal de la pintura en el arte juvenil de los Primitivos, de otra parte el prerrafaelismo incipiente, creyendo tal vez afirmar la benéfica tendencia de su origen, tuvo éxito contrario, y más bien se alejó de la naturaleza, cuando quiso reproducir en el paisaje los más mínimos particulares de la piedra, del arbusto y de la hoja. Su nimiedad pueril de los pormenores fue semejante al error del naturalismo literario que, en su escrúpulo histórico del dato, del documento o del hecho, llegó a confundir la naturaleza con el detalle, e imaginó, con sólo un cúmulo de vanos detalles, representar el movimiento de la vida. Al cabo la pintura, con los últimos prerrafaelistas, como también la literatura después de va-

rios tanteos o *ismos*, desde el simbolismo remoto a los naturismos recientes, en su doble reacción contra el falso naturalismo y contra el dogmatismo científico imperante, se libertaron del error, y pudieron, limpias de toda mancha, regresar a la naturaleza, cuando entrevieron que la naturaleza está, más bien que en el detalle o en el hacinamiento de innúmeros detalles, en la *ingenuidad* y la *sencillez*, caracteres que por sí solos harían del modernismo un perfecto renuevo del clasicismo puro, a no ser aquel otro carácter de *intensidad* impreso al arte modernista por la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja. En este concepto modernista del arte, un detalle solo, interpretado con sobrias líneas harmoniosas que expresen el triple carácter de sencillez, ingenuidad e intensidad, puede, como una flor la primavera, compendiar toda la esencia de la vida.

Y si a la intensidad propia de nuestra vida de hoy, si a la sencillez y la ingenuidad reconquistadas por la tendencia a volver a la naturaleza, agregamos los caracteres de la tendencia paralela o hermana, que es una indisputable tendencia *mística*, tendremos todos los rasgos principales del modernismo verdadero, o si se quiere del modernismo como algunos lo entendemos y amamos, tal como balbucea y canta en el verso de Verlaine, tal como surge con voz cristalina de surgente en la prosa de Maeterlinck, tal como enguirnalda con lirios de candor la santa y dulce gloria de Genoveva en los frescos de Puvis de Chavannes.

Las dos tendencias, la tendencia *a volver a la naturaleza* y la tendencia al *misticismo*, aparecen juntas en las épocas de feliz renovación del arte y del sentimiento religioso. Puede la simultánea aparición comprobarse en la historia, desde el punto mismo en que el arte alboreó con albura de mármoles bajo el cielo ateniense: En tanto que, a la luz del Atica, la naturaleza canta en el casto coro impecable de los mármoles, muchos de los mitos que estos mármoles representan, hallan su intérprete cabal en el verbo contemporáneo de Platón, el único de los antiguos filósofos a quien se ajusta sin violencia nuestro moderno concepto del místico.

El mismo suave consorcio de esencia mística y de

amor a las cosas naturales más frescas e ingenuas, como son las flores, los pájaros y los niños, embalsama la vida de Jesús, de acuerdo con su obra, ya ésta la consideremos revolucionaria de la religión y la moral hebreas, ya apenas veamos en Jesús al poeta, y sólo estudiemos el Evangelio como nuevo canon de poesía a la serena luz desapasionada del arte.

Pero nunca se manifestó el doble y simultáneo impulso con tanta limpieza y vigor, como durante aquella larga primavera de religión y de arte que empezó en el siglo trece, cuando el viejo espíritu del Evangelio reapareció restaurado y coronado en la vida pura de Francisco de Asís. La religión degenerada, corrompida y moribunda, se libró de la muerte, porque la azucena de Asís rescató los pecados de la púrpura guerrera y orgiástica de Roma. La tétrica pesadilla bizantina huyó al mismo tiempo del arte, con sus fealdades y monstruos atormentados de rigideces, ante el nuevo y fuerte soplo de vida. Cuando las florecitas del Santo rompieron a perfumar los corazones, fue como si sólo entonces los artistas empezaran a ver las otras criaturas y las cosas naturales, porque todo el arte de esa época guarda la infantil expresión de aquellos ángeles de Carpaccio que, a los pies de la Madona y desde el vago balcón de las nubes, abren los ojos llenos de cándida maravilla sobre el espectáculo de la tierra.

Del universal amor del Santo por todas las cosas y criaturas, nace una especie de misticismo panteísta, o más bien de panteísmo lleno de unción místico-religiosa, con que el arte sorprende la esencia de la Vida. Apenas el arte encuentra un puro anhelo místico dentro del más puro y ferviente amor de la naturaleza, cuando la vida se deshace en rosas y lirios inmaculados bajo las manos del Giotto, casi inconscientes y rústicas. Los frescos ingenuos, donde con ingenuo pincel nos cuenta el Giotto la vida serena del Santo, son en el arte de la pintura la lilial anunciación de la vida. Desde ese momento, a las repugnantes representaciones bizantinas del hombre, suceden más reales y nobles representaciones humanas. Ya Jesús no es el Cristo monstruoso cuyos largos brazos repugnan en vez de atraer, y amenazan en vez de bendecir: es un Jesús en harmonía con la dulzura y el candor del Evangelio, el jardinero del más fresco jardín en que apacentaron su espíritu los hombres, jardinero ideal

a cuyos pasos la tierra se cubre de margaritas y lirios, como el Jesús vestido de jardinero que el Beato Angélico nos pintó apareciéndose a Magdalena en un fresco minúsculo del convento de San Marcos.

El nuevo Jesús prepara y empieza en la pintura un tipo nuevo de belleza que tendrá su expresión insuperable en el Jesús maravilloso de Vinci. Y, paralelamente al tipo del Jesús, nace, y luego va perfeccionándose en la obra de los artistas, el tipo de la Madona, que más tarde vaciarán en molde único Bernardino Luini, Correggio y Rafael.

Alrededor de esos nobles tipos, y como su acompañamiento más harmónico, se agita y vive un coro de criaturas leves y graciosas, que ponen la sonrisa de la naturaleza en el tímido ensayo primero del paisaje. De hojas, frutos y pájaros, el Ghirlandajo teje las guirnaldas con que él circunscribe y atenúa la trágica expectación de la última Cena; detrás de una de sus Madonas, alza el primer Bellini un árbol, en cuya copa se complace con tan extrema nimiedad infantil, que se la podría suponer la más nítida y acabada copa de cedro, si el pensamiento del pintor no hubiera sido, como es probable, hacer de ella una ingenua evocación de catedrales y basílicas, por su redondez categórica de cúpula; y suave y rápidamente, a partir de la visión cuasi beatífica del Giotto, ahondándose en la perspectiva del Ghirlandajo, dilatándose por praderas en flor como la pradera de margaritas del Angélico, el paisaje va creciendo y afirmándose, hasta que, lleno de harmonía, de aire y luz, rompe a reír con gentil desenfado ante los triunfos de la muerte, en el bíblico paisaje semitropical con que Benozzo Gozzoli alegra y enciende los muros del Campo santo de Pisa.

A la natural progresión de la doble tendencia en el segundo Renacimiento, corresponde una ascensión progresiva y luminosa del arte. Mientras la tendencia a volver a la naturaleza va, refinándose, a cumplirse en la perfección de la forma, la tendencia mística va, depurándose, a un misticismo lleno de gracia y fineza, como es al decir de Pater el misticismo de Leonardo, misticismo que ha perdido su religiosidad, si lo estimamos con el criterio de las religiones positivas, pero haciéndose reli-

gioso en otro sentido más universal y profundo. Leonardo lo extrae de sí propio y del alma de la naturaleza, y luego lo esparce por la faz de su obra, y como si fuese el alma de la obra, en la luz de una sonrisa. Es la misma sonrisa que a través de toda la obra de Leonardo, como la luz del día hasta su triunfo en la más alta cima del oriente, va progresando y subiendo a florecer en la sonrisa de la Gioconda. Es la misma sonrisa de los lagos y de los mares, la sonrisa ambigua que nuestro miedo ha calumniado de traidora, convirtiéndola en un símbolo de la perfidia, cuando sería lo justo hacer de ella la poética cifra de nuestra ignorancia, o lo que de ella hizo Leonardo, y es en definitiva igual cosa: la artística enunciación del eterno misterio.

Hasta aquí las dos tendencias marcharon siempre en equilibrio, sosteniendo al arte en su divina ascensión; pero, deshecho este equilibrio, todavía durante el segundo Renacimiento, cuando una de las tendencias prosperó a expensas de la hermana, y la exclusiva predominancia de la forma retrajo el misticismo a lo accesorio, a la superficie, a las vanas representaciones formales del asunto, se inició la decadencia del arte, inmeditamente visible en la tercera manera y en los discípulos de Rafael.

Iguales vicisitudes y evolución muestran las dos tendencias en el arte literario. En la literatura clásica española, acusada por los mismos españoles de árida y seca, de indiferente a la gracia de las cosas naturales, el más puro amor a la naturaleza coincidió con la mágica florescencia de la Mística. Nunca el sentimiento amoroso de la naturaleza alcanzó tan suave y honda ternura como en el *Símbolo de la Fe* de Luis de Granada. Tan sincera y cálida es la ternura de amor que empapa con sangre de poesía las páginas del *Símbolo de la Fe,* que cerca de este libro, y a pesar de sus muchos defectos que son los errores de la ciencia de su edad, resultan afectados, pálidos y fríos, todos cuantos libros engendró más tarde el entusiasta amor de la naturaleza, después del advenimiento de Juan Jacobo. Enfadoso y pedantesco parece y es *El Genio del Cristianismo,* cuando se ha platicado con la araña y la abeja y todas las criaturas en el huerto de candores de Fray Luis de Granada.

La trascendental revolución filosófico-literaria de Rousseau, que según los críticos dio puesto al paisaje de la literatura, se distingue precisamente por la tendencia a volver a la naturaleza, y por la tendencia al vuelo místico, pues el amor a la vida y a las cosas naturales andaba siempre, en Rousseau y en su doctrina, aliado a cierto deísmo religioso, al que no faltó para volar con alas de misticismo puro sino olvidar todo resabio protestante de Ginebra.

Después de quedar por largo espacio divorciadas u ocultas, las dos tendencias han vuelto a reaparecer claras y acordes en el arte modernista.

Modernismo en literatura y arte no significa ninguna determinada escuela de arte o literatura. Se trata de un movimiento espiritual muy hondo a que involuntariamente obedecieron y obedecen artistas y escritores de escuelas desemejantes. De orígenes diversos, los creadores del modernismo lo fueron con sólo dejarse llevar, ya en una de sus obras, ya en todas ellas, por ese movimiento espiritual profundo.

Anunciado por la pintura de los prerrafaelistas ingleses en su reacción contra el pseudoclasicismo, el arte modernista se delineó y afirmó cuando simbolistas y decadentes reaccionaron con doble reacción en literatura contra el naturalismo ilusorio y contra el cientificismo dogmático. Naturalmente, los primeros observadores no se percataron del movimiento profundo, sino de su fenómeno revelador, de su manifestación más aparente y externa, que fue una fresca esplendidez primaveral del estilo. De ahí que haya quienes vean todavía en el modernismo algo superficial, una simple cuestión de estilo, ya sea una modalidad nueva de éste como quieren algunos, ya sea una verdadera *manía del estilismo,* como grotescamente se expresan los autores incapaces de estilo, que es como si dijéramos los eunucos del arte. En realidad sí hubo y hay una cuestión de estilo, y hasta una completa evolución del estilo, si sólo tenemos en cuenta el modernismo español y quitamos a esta última palabra su limitación peninsular, para volverla a su debida amplitud, suficiente a contener toda la raza repartida por España y América. En tal sentido es de observar, y bue-

no es decirlo porque muchos afectan desconocerlo, cómo se dio el caso de una especie de inversa conquista en que las nuevas carabelas, partiendo de las antiguas colonias, aproaron las costas de España. De los libros recién llegados por entonces de América, la crítica militante peninsular decía que estaban, aunque asaz bien pergeñados, enfermos de la *manía modernista.* Semejante expresión, equivalente de la otra ya apuntada o *manía del estilismo,* se reprodujo varias veces en España, bajo la pluma de un conocido profesional de las letras.

Pero esta evolución del estilo, digna de estudiarse en el modernismo español, puede tenerse por vana contingencia cuando se estudia el modernismo en general y su alma profunda, nutrida, por dos corrientes incontrastables, una de las cuales da al estilo su ingenuidad y sencillez, mientras la otra le da savia y fuerza místicas.

Misticismo en literatura no siempre es, aunque lo sea algunas veces, misticismo religioso. Pero si el misticismo literario no siempre es religioso en el concepto religioso corriente, nunca es, como pretende el sabio de la especie mental de Nordau, el modo de ver de la ignorancia y la manía, es decir un modo de ver nebuloso, inconexo y confuso. Misticismo es, al contrario, clara visión espiritual de las cosas y los seres.

> Oh, señor licenciado, y cuanto huelgo
> de ver su reverendo personaje;
> que soy amigo de hombres virtuosos
> y que *sepan el alma de las cosas...*

Así dice el fingido loco, protagonista de *Los locos de Valencia* de Lope de Vega, al médico de la casa de orates. En realidad, no es el médico, no es el sabio, sino el poeta o el artista quien sabe el alma de las cosas. Cuanto más alto el poeta o el artista, es tanto mayor la fuerza de adivinación con que él penetra el alma de los seres, y aun el alma de las cosas en apariencia inanimadas. Y misticismo literario es la evidente revelación, en literatura, de esa fuerza por cuya virtud el poeta sabe descubrir, extraer, y en serena belleza representarnos, lo que hay de espiritual en el hombre y en su obra, o en la planta y en su flor, o en el más humilde ser y en su destino.

Después de las grandes épocas místicas, desde la Italia de Francisco de Asís, desde los tiempos de Ruysbroeck el Admirable y del misticismo español, no había cuajado el misticismo tan abundante y florida cosecha como esta vez, en la cima de la literatura contemporánea. Comienza con Ruskin y Pater a encender los ojos miopes de la crítica. En filosofía estalla con insólita fuerza: En muchas páginas de *Die Fröhliche Wissenschaft*, en la divina crueldad formidable del sobrehombre, bajo los rasgos de Zarathustra, y en toda la obra nietzscheana se encierra un poderoso misticismo, que sólo aparenta oponerse, porque es idéntico en el fondo, al misticismo que pudiéramos apellidar platónico de Carlyle. En poesía ensaya todas las actitudes y formas: Ya es religioso, pero invertido, como el inverso misticismo satánico de Baudelaire; ya es un misticismo ingenua e infantilmente religioso, como el del verso verlainiano; ya, por último, es un misticismo exento de religiosa limitación, desinteresado por completo, como el misticismo de Maeterlinck. Pintoresco y gracioso en los poemas de Dante-Gabriel Rossetti, en los que apenas continúa el misticismo naciente y exterior de la primera pintura prerrafaelista, sigue siendo exterior desde el punto de vista literario, si bien desde otro punto de vista ya lo es menos, bajo los trascendentales empeños de revolución social en Ibsen, y de renovación evangélica en Tolstoi, hasta hacerse más hondo y medular, a medida se desinteresa en absoluto, como en el claro misticismo del gran poeta belga.

Tal vez no existe una sola obra fuerte en la literatura de hoy, donde no se pueda rastrear por lo menos una vaga influencia mística. Aun aquellos grandes escritores menos inclinados por su naturaleza al misticismo, han tenido o tienen un momento místico en su obra. En las *Vírgenes de las Rocas* vivió su momento místico D'Annunzio, y este momento místico de su obra, por lógica inflexible y secreta, coincidió con la cumbre de su arte. Y así como D'Annunzio antes de hacer su obra de vanidad en *Il Fuoco*, después de su obra de vanidad Oscar Wilde vivió un momento místico supremo en su final *De Profundis*. Digo momento místico supremo, porque este momento místico de Oscar Wilde recogió en sí toda la esencia de un largo momento histórico. Además de ser el sincero y hondo grito que es, como pocos ha exhalado

jamás el corazón humano, el *De Profundis* tiene dentro del arte modernista, por su intensidad, casta belleza y penetración, el carácter de un evangelio. Nunca fue más clara y perfecta la visión mística del arte y de la vida. Ni tampoco nunca se expresó con más fuerza la pura aspiración mística del poeta y del hombre: *The Mystical in Art, the Mystical in Life, the Mystical in Nature.*

Aunque haya todo un grupo de escritores dignos de citarse, no citaré sino a dos maestros, para decir cómo surge la aspiración mística en la más moderna literatura española:

En Rubén Darío empieza, con poemas como *El reino interior* de *Prosas profanas,* recordando el suave y delicioso misticismo de ciertas pinturas prerrafaelistas. Luego cobra aquel perfume y frescor de espontaneidad que esparcen algunos de los *Cantos de Vida y Esperanza* del maestro.

En la prosa noble se manifiesta con ímpetu de revelación bajo la pluma de Valle-Inclán. Sin pararnos a hurgar la tersa filiación mística del estilo de esta prosa, hallaremos en la *Sonata de Primavera* toda una primavera de místicos perfumes. En esta *Sonata,* el misticismo, unas veces tierno y puro como el corazón de las vírgenes que encantan el jardín señorial con la flor temprana de sus gracias y la música suave de sus nombres, pasa a ser otras veces un tanto baudelairiano o diabólico, y entonces encarna en el destino protervo que, alrededor de una de esas vírgenes, hermanas de las Vírgenes de D'Annunzio, va describiendo y cerrando su ronda maldita. Libre de reminiscencias d'annunzianas, y a pesar de cierto dejo de ironía y de la infatuación donjuanesca, un aliento místico más puro llena la incomparable *Sonata de Otoño.*

Tales prosas y poemas, y otros muchos poemas y prosas cuya sola enumeración ya sería muy larga, aúnan a la sencillez y la ingenuidad, caracteres de la vuelta a la naturaleza, por lo menos un vago anhelo místico. A nuestros ojos comparecen en la escena del Arte, semejantes a las vírgenes que se revelan a Santa Oria en los versos candorosos del candoroso Gonzalo de Berceo: Todas tres llevan en la diestra, como en sedoso y albo nido,

sendas palomas blancas: y mientras posan en la tierra los pies, todas, con movimiento unánime, tienden sus diestras al cielo, como para hacérselo propicio con la cándida ofrenda pascual de sus palomas.

[*Camino de perfección, Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto y varios ensayos,* Caracas, Ed. Cecilio Acosta, 1942 (89-107), 1.ª ed., París, P. Ollendorff, 19 ?, 2.ª ed., París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1908 (117-145)].

LUIS MONGUIO

DE LA PROBLEMATICA DEL MODERNISMO: LA CRITICA Y EL "COSMOPOLITISMO"

Desde la primera crítica importante de la obra epónima inicial del Modernismo —la de *Azul*, suscrita por don Juan Valera en 1888— hasta las más recientes apreciaciones de Darío —la de Enrique Anderson Imbert en la tercera edición de su *Historia de la literatura hispanoamericana*, 1961, por ejemplo—, el «Cosmopolitismo» ha venido siendo señalado como una de las características modernistas *. Decía Valera: «Si el libro, impreso en Valparaíso, en este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahechos y fingidos, hacen que el Cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío: de suerte que, por los nombres, no parece sino que usted quiere ser o es de todos los pueblos, castas y tribus» [1]. Y dice Anderson Imbert: «En Rubén Darío el sentimiento aristocrático, desdeñoso para la realidad de su tiempo, se objetiva en una poesía exótica, cosmopolita, reminiscente de arte y nos-

---

* Trabajo leído en el grupo Spanish 6: Spanish-American Literature, Colonial and Nineteenth Century, en la 76a. reunión anual de la Modern Language Association of America, en Chicago, Illinois, el 27 de diciembre de 1961.

[1] JUAN VALERA, *Cartas americanas, Primera serie* (Madrid, 1889), pp. 215-216. (Las subsiguientes citas de esta obra en el texto llevan allí, entre paréntesis indicación de la p. o. pp. de que proceden). Como es sabido, las dos cartas sobre *Azul* que Varela dirigió a Darío, reproducidas en el indicado libro, aparecieron primero en «Los Lunes» del diario madrileño *El Imparcial*, el 22 y el 29 de octubre de 1888, respectivamente.

tálgica de épocas históricas»[2]. En los años que median entre 1888 y 1961 muchos otros críticos han calificado de cosmopolita la obra de Darío y la de los modernistas en general[3]. La frecuentación de esas obras de crítica nos revela, sin embargo, que tal calificación adquiere un contenido y un valor muy diferentes en los distintos críticos. Vientos de encontradas doctrinas se arremolinan sobre ese punto. Por ello mismo, un breve recorrido por algunas de las opiniones representativas en tal materia pudiera ilustrarnos acerca de las fluctuaciones en la valoración del Modernismo y acerca de los distintos puntos de enfoque críticos; pudiera ser una pequeña nota para la historia de la crítica.

Por si se arguyera que ésta ha inventado la abstracción del Cosmopolitismo dariano y modernista, recuérdese que el propio Darío utilizó ese término al referirse a «la revolución moderna o modernista» en las letras hispánicas. Dijo, por ejemplo, en una ocasión: «tuvimos que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo»; y en otras habló de sus «vistas cosmopolitas» o del «soplo cosmopolita» que animó al Modernismo[4]. A confesión

---

[2] ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3.ª ed. (México, 1961), I, 368.

[3] La certificación por la crítica del espíritu cosmopolita que anima la obra de Darío y de los modernistas en general puede documentarse con innúmeras citas: «Un hálito de la Cosmópolis moderna le trae efluvios de la vida mundial», o, suya es una plenitud de «erudición cosmopolita y de experiencia humana» (PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, «Rubén Darío», en *Ensayos críticos* [La Habana, 1905], cit. por su *Obra crítica* [México, 1960], pp. 105 y 96). «El espíritu cosmopolita que caracteriza nuestra renovación literaria» (ARTURO MARASSO ROCCA, *Estudios literarios* [Buenos Aires, 1920], p. 96). «En América había prevalecido, dentro del movimiento modernista, la influencia francesa, y, en general, se había manifestado un interés literario de carácter cosmopolita» (MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *El retorno de los galeones* [Madrid, 1930], p. 76). El Modernismo resulta de «a new cosmopolitan concept of culture and life in the community of Spanish American nations» y está lleno de «aristocratic cosmopolitan leanings» (JOHN A. CROW y JOHN E. ENGLEKIRK, respectivamente, en E. HERMAN HESPELT *et al.*, *An Outline History of Spanish American Literature* [New York, 1941], pp. 79 y 119). «In its sources the movement was cosmopolitan and *afrancesado*» (ARTURO TORRES-RIOSECO, *The Epic of Latin American Literature* [Nueva York, 1942], p. 90). Etcétera, etc.

[4] Cit. por ALLEN W. PHILLIPS, «Rubén Darío y sus juicios sobre el Modernismo», *Revista Iberoamericana*, XXIV (1959), 53, 58.

de parte, relevación de prueba; pero volvamos a los críticos.

Aunque lectores apresurados así lo hayan afirmado, el Cosmopolitismo de Darío no fue considerado vitando por don Juan Valera. Este era un hombre demasiado enterado para no reconocer, como él mismo puntualizó el propio año 1888, que en el siglo XIX «ha habido y hay renacimiento universal cosmopolita» (p. 3). Y aunque lo hispánico le importaba mucho, como un buen individualista y como un escritor entusiasmado con el arte de Darío, no pudo menos de decirle en tono de elogio, «si no tiene usted carácter nacional, posee carácter individual» (p. 218); pero como pensaba también que el espíritu cosmopolita había penetrado en el nicaragüense «no diré exclusivamente —escribe—, pero sí principalmente a través de libros franceses» (p. 251), acabó recomendándole una ampliación de su ámbito cultural: «yo aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que en usted hay se combinase la inglesa, la alemana, la italiana, y ¿por qué no la española también?» (p. 236). Si esto no es incitar al Darío veinteañero de 1888 hacia el Cosmopolitismo cultural, hacia ese decimonónico renacimiento cosmopolita antes mencionado, no sé lo que será [5].

En análoga línea de pensamiento cosmopolizante de fines del siglo pasado hallamos a Baldomero Sanín Cano quien en un ensayo ya antiguo, titulado «De lo exótico»,

---

[5] En una carta a Marcelino Menéndez y Pelayo, fechada en Madrid el 18 de septiembre de 1892, reiteraba Valera que «el extracto, la refinada tintura... de todo lo novísimo de extranjis» que había en Darío producía «mucho de insólito, de nuevo, de inaudito, de raro, que agrada y no choca porque está hecho con acierto y buen gusto» y que lo «asimilado e incorporado de todo lo reciente de Francia y de otras naciones, está mejor entendido que aquí [en España] se entiende, más hondamente sentido, más diestramente reflejado y mejor y más radicalmente fundido con el ser propio y castizo de este singular semi-español, semi-indio» (*Epistolario de Valera y Menéndez y Pelayo, 1877-1905,* eds. Miguel Artigas Ferrando y Pedro Sáinz Rodríguez [Madrid, 1946], pp. 446-447). No se me oculta, sin embargo, que posteriormente Valera, en su reseña de *Prosas profanas,* pedía a Darío que prescindiera un poco de las modas de París y que poetizara asuntos «más propios de su tierra y de su casta» y «objetos más ideales»; pero también es cierto que el motivo de esta crítica se encuentra en lo que Valera consideraba la «monotonía» de la temática del «amor sexual y puramente material» que le parecía prevalecer en el libro, aunque sin por ello desconocer «la novedad y belleza» de sus versos ni a Darío como el poeta «más original y característico que ha habido en América hasta el día presente» (JUAN VALERA, *Ecos argentinos* [Madrid, 1901], p. 186. Esta reseña apareció primero en *El Correo Español,* de Buenos Aires, de 20 de junio de 1897).

luego recogido en varios de sus libros colectáneos, decía: «Las gentes nuevas del Nuevo Mundo tienen derecho a toda la vida del pensamiento. No hay falta de patriotismo ni apostasía de raza en tratar de comprender lo ruso, verbigracia, y de asimilarse uno lo escandinavo. Lo que resulta, no precisamente reprensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar a Francia y no pasar de ahí. El colmo de estas desdichas es que talentos como el de Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contenten, de lo francés, con el verbalismo inaudito de Víctor Hugo o con el formalismo precioso, con las verduras inocentes de Catulle Mendès. Francia sola da para más», y «Ensanchémoslos [nuestros gustos] en el tiempo y en el espacio; no nos limitemos a una raza, aunque sea la nuestra, ni a una época histórica, ni a una tradición literaria» [6].

Tanto Valera (1824-1905) como Sanín Cano (1861-1957) representan en este punto una actitud crítica para la cual, en uno y otro lado del Atlántico, la cultura era la cultura europea. Su ecuación mental es: Cosmopolitismo=Cultura occidental. Al decir del colombiano, esta cultura en «su difusión en todo el orbe conocido establece diferencias de grado pero no esenciales» [7]. Valera quisiera ver el Cosmopolitismo de Darío más ampliamente europeo, menos principalmente atado a la interpretación francesa. Sanín Cano, cuyo sentir en este punto, según se ha visto, coincide bastante con el de Valera, es, sin embargo, más auténticamente cosmopolita aún que él, está menos atado a raíces de raza y de tradición. Sanín estaba más próximo que Valera al cosmopolitismo que, por definición, carece de prejuicios y lazos locales o nacionales. Hijos ambos y sus ideas de una era en que la unidad de la cultura occidental parecía rehacerse por vez primera —aunque sobre otras bases— desde su rompimiento en los siglos de la Reforma y la Contra-Reforma, constatan el uno y el otro el saber cosmopolita de Darío y quisieran hallar en su obra más bien más que menos cosmopolitismo. Su actitud hacia éste es intrínsecamente positiva, con algunas diferencias de grado —digámoslo parafraseando al propio Sanín— que no de esencia.

---

[6] Baldomero Sanín Cano, *Tipos, Obras, Ideas* (Buenos Aires, 1949), pp. 168 y 169.
[7] *Ibíd.*, p. 170.

En una actitud respecto al cosmopolitismo de Darío que roza con la que acabamos de reseñar puede verse a José Enrique Rodó (1872-1917). Muchas veces se ha repetido lo que él, en un ensayo famoso sobre *Prosas profanas*, afirmó: «Indudablemente, Ruben Darío no es el poeta de América»[8]; pero se olvida que en el propio ensayo Rodó indicaba igualmente su creencia de que fuera de las fuentes de inspiración constituidas por la Naturaleza y por la vida de los campos, «los poetas que quieran expresar, en forma universalmente inteligible para las almas superiores, modos de pensar y de sentir cultos y *humanos*, deben renunciar a un verdadero sello de americanismo original» (p. 258), es decir, que deben ser cultural y expresivamente cosmopolitas. Rodó, hastiado indudablemente del americanismo literario de los románticos, los costumbristas, los gauchescos, de un americanismo limitado a aspectos geográficos y «pintorescos», prefiere ver subsumirse lo americano en lo *culto* y lo *humano* —son sus palabras. Por ello no le asombra la ausencia en Darío de «todo sentimiento de solidaridad social y todo interés por lo que pasa en torno suyo» (p. 261), observando que si en lo extensivo esto limita al poeta, le impide ser popular, le hace en cambio poeta de selección (p. 266), lo que en sus términos de referencia es señal de superioridad. Así observa su «cosmopolitismo ideal» (p. 274). Rodó deplorará la obra «frívola y vana» de los imitadores de Darío, pero no dejará de señalar que la de éste es, en cambio, intensa y seria, «es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo» (p. 309). El anárquico idealismo, el Cosmopolitismo ideal de Darío, de sus contemporáneos de fin de siglo, el suyo propio —«Yo soy un modernista también» (p. 308)— le parecían por entonces a Rodó maneras de superar el americanismo rústico y costumbrista de románticos y gauchescos, la vulgaridad del realismo y del naturalismo literarios y la sequedad del positivismo filosófico. Rodó veía en el Darío de *Prosas profanas* un artista plenamente civilizado, sin ninguna parte primitiva (p 301), es decir, un hermano en la labor de hacer de América otra Europa, de la cultura americana una cultura parigual de la europea, en los términos en que otro modernista, Ama-

[8] José Enrique Rodó, *Cinco ensayos* (Madrid, s.f.), p. 257. Las subsiguientes citas de esta obra en el texto llevan allí, entre paréntesis, indicación de la p. o pp. de que proceden.

do Nervo, sucintamente lo expuso: «Nosotros no queremos estar pintorescos: queremos ser los continuadores de la cultura europea (y si es posible los intensificadores)»[9].

Si contrastamos las anteriores opiniones española e hispanoamericanas con la del norteamericano Alfred L. Coester (1874-1958), encontraremos que también para él, en 1916, el Cosmopolitismo de los modernistas hallaba su explicación en que: «In rebellion against the narrowing influence of regionalism, they hoped to find a common basis for their literary art in the theory that their civilization was European»[10]. Vale decir, que como Valera o Rodó, Coester interpretaba el Cosmopolitismo modernista como europeísmo, y todo como una rebelión contra el regionalismo tan evidente en las doctrinas de nacionalismo literario del pasado entonces reciente. Si se arguyera contra tal europeísmo que Darío y los demás modernistas eran muy aficionados no sólo a lo europeo, sino a mucho de lo que habitualmente entendemos por «exotismo», o sea, lo no perteneciente a nuestra más inmediata civilización, la occidental (aunque ello sea contrario al sentido etimológico de todo lo de afuera, externo, extranjero, que derechamente es el de la palabra «exótico»), pudiera contestar con Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) que eso era también en los modernistas de origen europeo, hijo (por si se hubiera olvidado el exotismo romántico) del exotismo parnasiano que apuntaba «a todos los países y a todos los tiempos como campos en que cosechar»[11].

Pronto, sin embargo, comienza a notarse en algunos críticos hispanoamericanos cierta desazón frente al Cosmopolitismo modernista. Rufino Blanco-Fombona (1874-1944), por ejemplo, exclamaba: «Carecemos de raza espiritual. No somos hombres de tal o cual país; somos hombres de libros; espíritus sin geografía, poetas sin patria, autores sin estirpe, inteligencias sin órbita, mentes descastadas. A nuestro cerebro no llega, regándolo, la sangre de nuestro corazón, o nuestro corazón no tiene sangre, sino tinta, la tinta de los libros que conocemos»[12].

---

9 Amado Nervo, *Obras completas,* II (Madrid, 1952), 399.

10 Alfred Coester, *The Literary History of Spanish America* (Nueva York, 1916), p. 451.

11 Pedro Enríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica* (México, 1949), p. 175.

12 Rufino Blanco-Fombona, *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, 1929), p. 29.

Nótese el cambio de tono que se percibe en el texto de Blanco-Fombona al compararlo con el de sus antecesores en la crítica del Modernismo. En Valera, en Sanín Cano, en Rodó, hay un reconocimiento del Cosmopolitismo como deseable elemento de cultura superior. El tono de Blanco-Fombona, en cambio, indica su irritación con él y presagia su abanderamiento en el «criollismo» literario. Su explicación del Cosmopolitismo modernista se basa en presuposiciones de carácter socio-cultural: Ese Cosmopolitismo es un reflejo del «momento de incertidumbre mental y racial de América» y los escritores modernistas son unos desarraigados —recuérdese el tan aducido «Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer», del Darío de *Prosas profanas*— por ser precisamente «de su época y de su tierra» [13]. Esos escritores buscaban su mundo en los libros, no en la realidad en torno, porque ésta era una realidad en parte primitiva y en parte positivista, materialista, negociante, que repugnaba a su idealismo. El mundo europeo y cosmopolita a que se evadían y que adoraban (y que no era ciertamente el mundo de los comerciantes de Bergen o de los industriales de Lyon o de Milán), era el mundo de los libros europeos que leían; los libros de sus hermanos en idealismo, desde Ibsen a Verlaine y D'Annunzio. Cosmopolitismo era, pues, para Blanco-Fombona, desarraigamiento, descastamiento, cultura libresca, una estación de tránsito en un momento de incertidumbre americana; y por eso pidió, en un texto fechado en 1911, una reacción contra él, una afirmación de criollismo, al objeto de que siendo menos de Europa fueran los americanos más universales [14].

Simplificando bastante, en obsequio de la brevedad, puede decirse que las dos líneas socio-culturales de interpretación del Cosmopolitismo modernista que en Blanco-Fombona se perciben, han sido ampliamente desarrolladas por la crítica. Juan Marinello (n. 1899), por ejemplo, en 1937, veía en el Modernismo el resultado del instante en que América quería igualarse a Europa y superarla (recuérdese la frase de Amado Nervo antes citada). ¿Cómo hacerlo? Por la imitación y la posesión de las excelencias culturales de las metrópolis europeas. Consecuencia de ello fue que el modernista, «por americano y por hombre de su tiempo» (obsérvese la coincidencia con Blanco-Fom-

[13] *Ibid.*, p. 25.
[14] *Ibid.*, pp. 40-41.

bona), fuera un desarraigado, un intelectual cosmopolita [15]. En 1959, Marinello ha vuelto a puntualizar su pensamiento sobre el Cosmopolitismo modernista con ocasión de la excelente *Breve historia del modernismo* de don Max Henríquez Ureña. Distingue éste (n. 1885) en su libro dos etapas modernistas, una de «temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas», es decir, una etapa esencialmente cosmopolita, y otra, posterior, en que los modernistas tendieron, sin abdicar a trabajar el lenguaje con arte, a «captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas» [16], es decir, la etapa de *Cantos de vida y esperanza*, de *Alma América*, del *Canto a la Argentina*, de *Odas seculares*, etc. Pues bien, Marinello difiere de esta opinión, asentando la de que la «condición extranjeriza y absentista está en la entraña del Modernismo, y tiene que ver con su razón de existencia», que es la de no dejar oír, con sus músicas enervantes, la angustia del hombre americano [17]. Para él la llamada segunda segunda etapa del Modernismo no es sino la reacción contra el Modernismo, que si se manifiesta en los mismos modernistas es porque ya han dejado de serlo. Insiste mucho Marinello en su reciente libro en poner frente a frente el activismo político de Martí y las reverencias ante monarcas, dictadores y potentados, de Darío. La «condición extranjeriza» que él considera esencial del Modernismo poco debió tener que ver con ello porque podría argüírsele con palabras de Enrique Anderson Imbert (n. 1910) que Martí «parece ya próximo a Darío por su mención a una cultura aristocrática, cosmopolita, esteticista» [18], y, con palabras de Bernardo Gicovate (n. 1922), que lo que Martí y Darío tienen de común, precisamente, es ser «sobre todo estudiosos abiertos a las diversidades de las culturas extranjeras sin estigmatizarlas como extranjeras», es decir, que lo que tienen de común es su cosmopolitismo intelectual, aunque en ese cosmopolitismo sea «Martí más dado al estudio del pen-

---

[15] JUAN MARINELLO, «El modernismo, estado de cultura», en *Literatura hispanoamericana, Hombres, Meditaciones* (México, 1937), pp. 119-123; ver especialmente la p. 120.

[16] MAX HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo* (México, 1954), pp. 31 y 32.

[17] JUAN MARINELLO, *Sobre el modernismo; Polémica y definición* (México, 1959), p. 21.

[18] ANDERSON IMBERT, *Historia*, I, 325.

samiento trascendentalista norteamericano, Darío más inclinado al estudio de las innovaciones rítmicas y sensuales europeas»[19]. Vemos, pues, que si en Blanco-Fombona el Cosmopolitismo modernista era mirado con inquietud como un descastamiento, un inevitable desarraigamiento, causado por la «incertidumbre mental y racial» de América en aquella época, ese Cosmopolitismo es visto por Marinello no sólo como un desarraigamiento, propio de su tiempo, sino como un fenómeno, americano sí, pero no al servicio de los pueblos de América[20]. Este crítico se basa, claro está, en conceptos filosóficos de los que se deriva un concepto de la literatura y una manera de juzgarla con criterio principalmente social y político.

El ser «hombre de libros» referido a los modernistas es algo que viene siendo generalmente aceptado, aunque con distinto significado en la pluma de los varios críticos. Don Arturo Marasso Rocca (n. 1890) decía hace ya cuarenta años que los poetas de América han explorado la superficie de ajenas literaturas, han querido estar al corriente en la moda literaria y, si bien con ello han dado pruebas de espíritu amplio y noblemente curioso, a veces lo han hecho por mero dilettantismo, como remedo insípido[21]. Y en 1955 repetía, pero con otro sentido, Bernardo Gicovate: «La sirena de la lectura rápida e indigesta nos ha cautivado desde hace mucho tiempo. Empero la tal enfermedad... es el signo también de una fuerza y una personalidad definida... es que, en cierto sentido, toda la poesía nuestra, quizá toda la poesía moderna, es poesía de cultura», y de una cultura cosmopolita de la que veía ejemplos precisamente, según antes se indicó, en Martí y en Darío, y en todos los modernistas, porque el Modernismo —tras el desorden romántico— significa eso para Gicovate: la vuelta a la tradición de cultura por medio del estudio de la tradición propia y, sobre todo, de las culturas extranjeras, abarcando lo extranjero como parte de lo americano[22]. Así, el ser «hombre de libros», que era exceso de tinta y falta de tradición para Blanco-Fombona, es visto por Gicovate, uno de los críticos de la

---

19 BERNARDO GICOVATE, «El signo de la cultura en la poesía hispanoamericana», en *La cultura y la literatura iberoamericanas* (Memoria del Séptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Berkeley, California, 1955). (Berkeley, Los Angeles y México, 1957), p. 121.

20 MARINELLO, *Sobre el modernismo,* p. 26.

21 MARASSO ROCCA, *Estudios Literarios,* p. 60.

22 GICOVATE, «El signo de la cultura...», pp. 117, 120, 121.

generación hispanoamericana que llega a la madurez, precisamente como algo propio y peculiar de su tradición.

Los extremos de aprobación y desaprobación del Cosmopolitismo modernista que acabo de reseñar —y los ejemplos podrían multiplicarse— proceden mayormente de críticos hispanoamericanos. Veamos por un momento, como posible elemento de control, lo que dicen sobre el tema otros dos críticos, norteamericano el uno, español el otro.

Para Isaac Goldberg (1887-1938), en 1920, el Cosmopolitismo de los modernistas hispanoamericanos era parte del Cosmopolitismo general en todo el mundo de aquellos días; era el resultado de lo que él llamaba el «age-spirit», el espíritu de la época: «The age was growing cosmopolitan, this yearning for broader horizons that is myopically dismissed by some critics as mere novelty-seeking exoticism. Exoticism (in its prurient sense), there was; novelty-mongering there was, underneath, however, lay an age-spirit that vented itself in music, in art, in science, in economics» [23]. El Cosmopolitismo modernista (del Modernismo hispanoamericano y del de fuera de este continente) revela, para Goldberg, «the interpenetrating spirit of the age» [24], lo que levanta al Cosmopolitismo a caracteres de universalidad. Hablando de Darío, por ejemplo, dice Goldberg que la sensibilidad del poeta lo hace universal, no un mero asimilador de modelos extranjeros, y que lo universal de su humanidad (el ser mallorquín a la vez que oriental, griego a la vez que español —¡y cómo recuerda todo esto las palabras de Valera!— [ver mi primera cita de él en el texto y la de su carta a Menéndez Pelayo en la nota 55]), y que lo universal de su humanidad, repito, le hace identificarse con todos los tiempos, todos los sentimientos, toda la naturaleza animada, todos los pueblos; en una palabra, que para Goldberg Darío es, no solamente cosmopolita, sino cosmogónico [25].

Por su parte, don Federico de Onís (n. 1885), en un sustancioso trabajo leído precisamente en la reunión de nuestra Asociación del año 1949, nos recordaba que la originalidad de los pueblos y de los individuos no se da

---

[23] ISAAC GOLDBERG, *Studies in Spanish-American Literature* (Nueva York, 1920), p. 15.
[24] *Ibid.*, p. 74.
[25] *Ibid.*, pp. 153 y 171.

en el aislamiento, sino en la comunicación con los demás, y que la época modernista es, con el Renacimiento, una de las dos épocas de máxima comunicación hispánica con el resto del mundo. Según ya lo había indicado en su *Antología* de 1934, ve Onís en el Modernismo la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inició la disolución del siglo XIX: «En la década de 1880-1890 surgen en Europa, como en América, individualidades aisladas que tienen como rasgo común la insatisfacción con el siglo XIX, cuando éste ha llegado a su triunfo, y ciertas tendencias entre las que descuellan el individualismo y el cosmopolitismo. Estas tendencias coincidían con rasgos propios de los hispanoamericanos», y por eso la extranjerización del Modernismo fue, sobre todo, «expresión de su cosmopolitismo nativo, de su flexibilidad para absorber todo lo extraño sin dejar de ser el mismo»; de lo que resultó, en definitiva, «la busca y afirmación de lo propio a través de lo universal». Busca y afirmación que se activaron cuando en 1898 sale España definitivamente de América como poder político y aparece un decidido expansionismo de los Estados Unidos. Entonces resurge en la América española el «hispanismo» y aparece el temor a la norteamericanización, lo que encuentra sus voceros en modernistas tan significados como Darío y Rodó [26], iniciadores de una reorientación del propio Modernismo.

Resumiendo: El Cosmopolitismo de los modernistas, aceptado por críticos contemporáneos suyos, un Valera, un Rodó, un Sanín Cano o un Coester, causó luego desazón a un Blanco-Fombona, a los criollistas, a los autoctonistas, y explicado por un Goldberg, un Onís o un Max Henríquez Ureña, es condenado hoy por un Marinello y reivincado por un Gicovate, por citar dos extremos. En cada caso se ha visto la doctrina que sustenta la respectiva crítica. La serie es clara en la Bolsa de la apreciación del Modernismo: valoración e inquietud, desvalorización y revalorización. Y el debate, como una espiral sin fin, continúa abierto.

---

[26] FEDERICO DE ONÍS, «Sobre la caracterización del modernismo» [1949], *España en América* (Río Piedras, P. R., 1955), pp. 175-181, especialmente las 175, 176, 177 y 180.

Si tras la orgía de citas que precede —creo que inevitable dado el carácter de este trabajo— se me pidiera mi propia opinión sobre el tema del Cosmopolitismo modernista, me limitaría a hacer una cita más, esta vez una auto-cita, y resumir así lo que hace pocos meses hube de escribir en otra oportunidad[27]: Por los años de 1870 y 1880, Hispanoamérica iba enlazándose más y más con la vida de los grandes países industriales que extraían o compraban sus materias primas y que, a su vez, la proveían de productos manufacturados; la inmigración europea en este continente adquiría grandes proporciones; los miembros de las clases dirigentes hispanoamericanas se sentían cada vez más hombres de negocios y sus puntos de vista tendían a ser los mismos que los de los financieros extranjeros con quienes trataban; hasta los clásicos caudillos acabaron por interesarse más en aprovechar su gobierno para apilar capitales que para recoger laureles o gozar del poder por el poder mismo. Es decir, Hispanoamérica pasaba de la era del nacionalismo romántico, conservador o liberal que fuera, a la del positivismo materialista. Porfirio Díaz y sus «científicos», la oligarquía de hacendados argentinos, o los salitreros chilenos pueden ejemplificar esta era. Muchos de los escritores hispanoamericanos de aquellos días, con Darío a la cabeza, no sentían simpatía por el materialismo prevalente en su tierra, de la misma manera y por las mismas razones que escritores europeos, de Baudelaire a Mallarmé, a Eugenio de Castro, a Gabriele d'Annunzio, a Oscar Wilde, no habían simpatizado o no simpatizaban con el que consideraban craso mundo de negocios europeo. En América, como en Europa, tales escritores sintieron la obligación de preservar la belleza y el idealismo frente a la fealdad de la vida diaria y el materialismo ambiente. Como para ellos la belleza era algo inmanente, sin necesaria relación con un país o un tiempo específicos, era de prever que abandonaran, como lo hicieron, el nacionalismo literario de sus inmediatos predecesores en la literatura. En otras palabras, puesto

[27] Luis Monguió, «Nationalism and Social Discontent as Reflected in Spanish-American Literature», *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 334 [*Latin America's Nationalistic Revolution*] (Marzo, 1961), pp. 63-73, especialmente las 67-68.

que no les gustaba el mundo real en torno fueron tan cosmopolitas en su mundo ideal como sus compatriotas materialistas lo eran en el del dinero. En Hispanoamérica esa situación duró desde los años de 1880 hasta los primeros días del siglo XX, porque entonces, bajo el impacto de la guerra hispanoamericana de 1898 y sus consecuencias territoriales y luego bajo el impacto del asunto de Panamá de 1903, hasta estos escritos tan poco nacionalistas tan cosmopolitas, redescubrieron un especial sentimiento de hermandad hispánica y de solidaridad. Se sintieron temerosos del poder y del expansionismo de los Estados Unidos nórdicos, protestantes, anglo-parlantes, y del peligro que constituían para la identidad de la Hispanoamérica indo-latina, católica, hispanohablante. Y sintieron entonces la obligación de reafirmar los valores espirituales constituidos por su lengua, su nacionalidad, su religión, su tradición. Para ellos, estos valores daban a Hispanoamérica su significado, ciertamente un significado más alto a sus ojos que los valores materiales de sus propios compatriotas que miraban a lo positivo y que por ello, frente al superior poder de los Estados Unidos, cuyo utilitarismo compartían, no podían constituir un baluarte de hispanoamericanismo. Rodó con su *Ariel* (1900), Darío con sus *Cantos de vida y esperanza* (1905), Lugones con sus *Odas seculares* (1910), por ejemplo, trataron de alzarlo. Estos modernistas, tan cosmopolitas por amor al ideal, supieron volver los ojos a su América, por razón del mismo amor, para exaltar los bellos valores que creían esenciales a la integridad de su tradición y de su tierra. En lenguas múltiples, aprendidas en su mundo cultural cosmopolita, por su raza habló su espíritu.

[*Revista Iberoamericana,* XXVIII, n.º 53 (enero-junio, 1962), 75-86.]

RAFAEL FERRERES

LA MUJER Y LA MELANCOLIA EN LOS MODERNISTAS

Al saludar con elogios y peros digresivos don Juan Valera el libro *Azul* (1888), de Rubén Darío, con el que se inició un cambio decisivo en la literatura hispánica —cambio sospechado con admirable agudeza por Valera—, decía entre otras interesantes observaciones:

> Si se me preguntase qué enseña su libro de usted y de qué trata, respondería yo sin vacilar: no enseña nada y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación [1].

Era muy propio que Valera —como cualquier crítico contemporáneo suyo— se preguntase qué era lo que enseñaba la literatura de Rubén Darío, ya que la poesía inmediatamente anterior, y aun la que se escribía cuando la publicación de *Azul*, tenía, como condición casi esencial, enseñar o mostrar algo concreto en su tratamiento de temas religiosos, sociales, filosóficos o seudo-filosóficos, y humorísticos, con el matiz que entonces les era peculiar. También, desde luego, los temas amorosos, que nunca fallan en la lírica de todos los tiempos. Para darse una idea bastante aproximada de lo que debía ser y significar la poesía para los hombres de letras ante los que Rubén Darío presentaba su extraña —entonces— obra

[1] Apareció el artículo de Valera en *El Imparcial*, 22 de octubre de 1888. Está recogido, junto con el otro artículo que dedicó a Rubén, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1947, pp. 289-98.

Para las relaciones entre estos dos escritores, véase JOSÉ LUIS CANO: «Rubén Darío y don Juan Valera», en *Revista Humanidades*, Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela, año II, tomo II, núm. 6, abril-junio 1960, pp. 153-58.

poética, conviene leer la Introducción de *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, por don Juan Valera (Madrid, 1902, tomo I). El ideal suspirado por Valera es que la poesía sea docente, y con pesadumbre se da cuenta que está desapareciendo cuando escribe la citada Introducción [2].

Eran entonces Campoamor y Núñez de Arce los poetas más admirados, por los que el propio Rubén siente entusiasmo, varias veces dado a conocer públicamente [3]. Claro que Rubén, como crítico, era una especie de Cervantes: críticos bondadosos, como lo era la condición de sus almas. No fue, ciertamente, el Modernismo ni los hombres del 98, como he intentado demostrar en otra ocasión [4], los que atacaron a los escritores famosos que les precedieron inmediatamente.

La literatura que traía el libro *Azul* no le era desconocida a Valera. Había leído el autor de *Pepita Jiménez* la última poesía francesa, pero su gusto estaba por la castellana, como comprobamos en la elección y predilección de las poesías del extenso *Florilegio*. No había asimilado Valera la novedad —que pronto dejaría de serlo— de los poetas galos y le llenaba de aprensión crítica el tufillo de Víctor Hugo que percibía en los poetas hispanoamericanos y portugueses [5]. Por esto, *Azul* le pareció lleno de cosas «bellas y raras», con «gran fondo de originalidad muy extraña». Pero es justo añadir en seguida que Valera no menosprecia la aportación de Rubén. Le dice que su *Azul* —cuyo título le desconcertó— está «tan lleno de cosas y escrito por estilo conciso, que no da poco que pensar y tiene bastante que leer». Pero en la posible

---

[2] Pp. 250-53.

[3] En la poesía que le dedicó («Este del cabello cano...») o en el artículo «La coronación de Campoamor», incluido en su libro *España contemporánea.*

[4] Véase mi estudio «Un aspecto de la crítica literaria de la llamada generación del 98».

[5] Obra citada, tomo I.

Valera, ante la poesía, estaba en una situación apreciativa semejante a la de Menéndez Pelayo, y que notablemente confiesa respecto a su actitud ante Heine: «Educado yo en la contemplación de la poesía como escultura, he tardado en comprender la poesía como música. Admiré siempre en Heine la perfección insuperable de la frase poética, lo bruñido y sobrio de la expresión, pero casi siempre me parecían sus cantos vacíos de contenido y realidad. Y, aun pasando más adelante, me parecían hasta insípidos y vagamente sentimentales, recreándome a lo sumo los rasgos irónicos, que forman, por así decirlo, el elemento masculino de esta poesía.» *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria,* Santander, 1942, V, p. 408.

censura que encierran algunas opiniones de Valera está conseguido el propósito, uno de los propósitos, que se propuso Rubén; escribir cosas «bellas y raras», ser original y que así lo juzgasen los lectores.

Esta originalidad, ya lo sabemos, estaba en todo Rubén: en su estilo, en la elección del vocabulario, en el desprecio de palabras sobadas y en la introducción de otras, especialmente neologismos, en el aborrecimiento de adjetivos manidos y en el hallazgo de otros que sorprendieran por el desusado o inédito empleo [6], en construcciones gramaticales, a veces afrancesadas, en la riqueza extraordinaria de la musicalidad de los versos, reviviendo metros y estrofas olvidados o adaptando y modificándolos [7]. También, y es lo más importante, sintiendo de una manera distinta el fondo de la poesía: ofreciendo otros valores mundanales y celestes.

Los temas nuevos que encontramos en *Azul* son muy escasos y todavía apuntando a la concreción, si exceptuamos el erotismo y el modelo arquetípico de la mujer. En el citado estudio crítico de Valera lo que más se evidencia es la alarma que siente el autor ante el sensualismo de Rubén, que le parece un himno apasionado a Eros. Junto a esto, su credo panteísta y la censura que lanza contra Dios, que Valera, al transcribir el poema «Anagke», suprime.

Rubén tenía veintiún años cuando se publicó *Azul*. Por lo que conocemos de su biografía, siempre estuvo a la concha de Venus amarrado. Tanto como poeta como hombre fue constantemente fiel a estos dos versos exclamativos de su poema «Pensamiento de Otoño», de *Azul:*

¡mujer, eterno estío,
primavera inmortal!

También —como señala Pedro Salinas—: «En uno de sus juguetes poéticos "Eco y yo", Rubén deja caer al pasar, como una travesura más de ese retozo rítmico a que se entrega, dos versos de insuperable significación:

Guióme por varios senderos
Eros.

---

[6] Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española,* Madrid, 1956.

[7] Erwin K. Mapes: *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío,* París, 1925.

Así fue. Eros, su guía constante, más que por varios, por casi todos los rumbos que probó su poesía»[8].

En la composición «Invernal» aparece ya descrita la mujer pensada o soñada por los modernistas:

> ... ella que hermosa, tiene
> una carne ideal, grandes pupilas,
> algo del mármol, blanca luz de estrella;
> nerviosa, sensitiva,
> muestra el cuello gentil y delicado
> de las Hebes antiguas;
> bellos gestos de diosa,
> tersos brazos de ninfa,
> lustrosa cabellera
> en la nuca encrespada y recogida
> y ojeras que denuncian
> ansias profundas y pasiones vivas.

Esta mujer, con algunos matices distintos, es la que encontramos en Manuel Machado, en Francisco Villaespesa, en Valle-Inclán[9]. En el Juan Ramón Jiménez primero de *Ninfeas* (1900) hay que hacer una excepción[10], lo mismo que en Antonio Machado. La mujer, en la poesía de Antonio Machado, es siempre vaga, sin concretar, hasta que ya más tarde, muerta Leonor —más apta para inspirar poesía dolorosa que erótica—, se enamora de la hoy tan traída y llevada Guiomar.

Rubén colma a la mujer de adjetivos inéditos y desusados: *tigresa, faunesa, sensitiva, histérica, venus ideal, lujuriosa, frívola,* etc. Mujer *divina* es lo más frecuente en los modernistas. También la carne será divina para ellos.

El cuello —como en los poetas del renacimiento— tiene que ser de azucena o de cisne. Alabastrina la mano. El elogio de las manos lo leemos repetidas veces en estos poetas. Villaespesa es autor de una poesía que se hizo imprescindible en las antologías de la época modernista y aun en las de hoy:

> ¡Oh, enfermas manos ducales
> olorosas manos blancas!...
>
> ¡Qué pena me da miraros,
> inmóviles y enlazadas
> entre los mustios jazmines
> que cubren la negra caja!

[8] *La poesía de Rubén Darío,* Buenos Aires, 1948. Cap. IV.

[9] En las *Sonatas.*

[10] El entusiasmo por las adolescentes, en este libro, le hace un precursor de la célebre novela *Lolita,* aunque sin las marranadas del novelista americano.

¡Manos de marfil antiguo
manos de ensueño y nostalgia,
hechas con rayos de luna
y palideces de nácar!
....

Pero en la poesía de Rubén hay algo más intenso y de mayor trascendencia respecto a la mujer: su obsesión por las bocas rojas. Es de mayor trascendencia, porque él abre a la poesía española un acusado erotismo, arrebatado de sexualidad, como hacía siglos no se conocía en la lírica castellana. Rubén proclama:

beso, inefable cópula de todo lo existente

y en el soneto titulado «Ite, missa est» (de *Prosas profanas)* llega a un extremo sacrílego:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de poetisa,
en ella hay la sagrada frecuencia del altar;
su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa;
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
apoyada en mi brazo como convaleciente,
me mirará asombrada con íntimo pavor;
la enamorada esfinge quedará estupefacta;
apagará la llama de la vestal intacta,
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!

No es de extrañar esta actitud de Rubén, pues la vida sólo tiene para él soporte y sentido cuando se ama:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
—dijo Hugo—; ambrosía más bien, ¡oh, maravilla!
La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
roce, mordisco o beso,
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino.
En ella está la lira,
en ella está la rosa,
en ella está la ciencia armoniosa
en ella se respira
el perfume vital de toda cosa.

Eva y Cipris concentran el misterio
del corazón del mundo...

(*Cantos de vida y esperanza.*)

Sus descripciones amorosas, sus vivísimos anhelos eróticos, le llevan a un descarnado realismo, como hemos visto. Tanto lo pagano como lo divino, le servirá como ambientación para el desbordamiento de su obsesión amatoria. Así, con fruición plástica, nos ofrece su «Palabras de la satiresa» (de *Prosas profanas*):

Un día oí una risa bajo la fronda espesa;
vi brotar de lo verde dos manzanas lozanas;
erectos senos eran las lozanas manzanas
del busto que bruñía de sol la satiresa:

Era una satiresa de mis fiestas paganas
que hace brotar clavel o rosa cuando besa
y furiosa y riente y que abrasa y que besa
con los labios manchados por las moras tempranas...

En endiablado atrevimiento busca el contraste en situaciones que tienen que provocarnos una reacción nueva, como al describir la perversidad amatoria de una monja:

En la forma cordial de la boca, la fresa
solemniza su púrpura; y en el sutil dibujo
del óvalo del rostro de la blanca abadesa
la pura frente es ángel y el ojo negro es brujo.

Al marfil monacal de esa faz misteriosa
brota una luz de un resplandor interno,
que enciende en sus mejillas una celeste rosa
en que su pincelada fatal puso el infierno.

¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María!
La mágica mirada y el continente regio,
¿no hicieron en un alma pecaminosa un día
brotar el encendido clavel del sacrilegio?

(*Cantos de vida y esperanza*)

Esta mezcla de lo religioso con lo erótico, que tan mal concierta en la sensibilidad del lector actual, todavía causaba mayor asombro en los contemporáneos de Rubén. La religión y el amor carnal sólo suelen unirse como arrepentimiento, como pecado, no como manifestación literaria. Pero éste fue un camino buscado con cierta reiteración por Rubén. Los modernistas, no todos, gustaron también seguir en esto a Darío. Posiblemente, el que más, don Ramón del Valle-Inclán y otros de menor importancia [11]. Las consecuencias de las monjas enamora-

[11] En las *Sonatas*, especialmente, Valle-Inclán fue el traductor de *La Reliquia*, de Eça de Queiroz.

das (no en versión piadosa a lo Zorrilla) llegará hasta García Lorca en aquel romance de «La monja gitana», a quien se le despegaba la camisa al oír «un rumor último y sordo» del galopar de los caballistas mientras «se quiebra su corazón/de azúcar y yerbaluisa» [12].

El lector de Núñez de Arce, de Campoamor, de Quintana y aun de Bécquer, que era quien llevaba el cetro en la poesía amorosa anterior a Rubén Darío, tenía que sentirse sorprendido, tambaleante ante la cruda, desgarrada y furiosa poesía erótica del iniciador del modernismo en España. Cierto que en Manuel Machado, algunas veces en Juan Ramón Jiménez, en Valle-Inclán y en poetas ecos o secundarios, esa desnudez de expresión erótica, de furioso apetito de carne, hay resonancias, pero su duración es más bien corta. Dura menos, perdura menos tiempo que otros temas modernistas. Pronto se velan, se dicen las cosas con ciertos ambages, con cierta discreción. Algunos, como Antonio Machado, no participan de esta eclosión de erotismo. Naturalmente, Rubén abre brecha que perdura, aunque atenuada en los poetas que le siguen, pero nadie llega y vuelve a expresarse como él. Tan sólo queda intacta y atrevida en las poetisas, sobre todo las hispanoamericanas. Para el poeta, el acto o el entusiasmo carnal es uno entre los muchos motivos que les ofrece la poesía. En las poetisas parecía el único. La fuerza del amor, el valor que tiene el amor, lo proclama una vez más Rubén en *Cantos de vida y esperanza:*

AMO, AMAS

Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
el ser y con la tierra y con el cielo,
con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
amar por toda ciencia y amar por todo anhelo.

Y cuando la montaña de la vida
nos sea dura y larga y alta y llena de abismos,
amar la inmensidad que es de amor encendida
¡y arder en la fusión de nuestros pechos mismos!

Más, muchos más ejemplos se podrían citar de esta proclamación del amor en su aspecto más primitivo. Rubén seguía en esto, como en tantas otras influencias literarias, a Baudelaire y a Verlaine. También, como al autor de *Jadis et Naguère,* este amor no le colmará de felicidad,

[12] *Romancero gitano.*

tan sólo le produce, al final, insatisfacción y melancolía. Amor melancólico, amor triste, como esa música triste que querían fuese el modelo con el que identificar, fundir sus versos. Era amor que se buscaba donde fuera, sobre todo en las mujeres fáciles. «Poetas y hetairas somos hermanos», dice Manuel Machado. Es el momento en que están de moda «los paraísos galantes del amor», con sus *garçonnières* y su voluptuosidad. En el caso de Verlaine y de Darío no cabe duda, reflejo auténtico de sus condiciones humanas, pero para los epígonos muchas veces no era otra cosa que, como dicen los Goncourt, un «amor poético, un amor que sueña y que piensa, un amor moderno, con sus aspiraciones y su corona de melancolía».

De todos los modernistas españoles, el más seguidor, en el aspecto erótico, es Manuel Machado. Ahí están sus composiciones «Antífona», «Mi Phriné», «Internacional», «Encajes». En alguna de ellas ha vertido el amor bulevardero parisién en amor encanallado madrileño:

> De un amor canalla
> tengo el alma llena,
> de un cantar con notas monótonas, tristes,
> de horror y vergüenza.
>
> De un cantar que habla
> de vicio y de anemia,
> de sangre y de engaño, de miedo y de infamia
> ¡y siempre de penas!
>
> De un cantar que dice
> mentiras perversas...
> De pálidas caras, de labios pintados
> y enormes ojeras.
>
> De un cantar gitano,
> que dicen las rejas
> de los calabozos y las puñaladas,
> y los ayes lúgubres de las malagueñas.
>
> De un cantar veneno,
> como flor de adelfa.
>
> De un cantar de crimen,
> de vino y miseria,
> oscuro y malsano...,
> cuyo son recuerda
> esa horrible cosa que cruza, de noche,
> las calles desiertas.

Lo mismo en su poesía «Yo, el poeta decadente»..., todas pertenecientes a su libro *El mal poema.*

Paul Verlaine, en su vida, en algunas poesías y páginas autobiográficas, se nos mostró como hombre al margen de la moral o, para ser más justos, tuvo, se formó su propia ética, que discrepaba de la del uso. Otros poetas malditos también hicieron gala de su alarde de inmoralidad o de su «pose» de inmoralidad, «pour épater le bourgeois». Naturalmente, los poetas modernistas tenían que seguir el modelo verlainiano. Y en este punto comprobamos cómo obra literaria y realidad de vida no se identifican. Una cosa es escribir y otra actuar. El mismo Rubén, que se proclama «con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo» [13], hace el elogio de los bellos mancebos [14], aunque sabemos que no tuvo aventuras de este género. Este amor dórico no pasará a la literatura modernista, a no ser para hacer burla de él, como ocurre en Valle-Inclán [15]. Lo mismo ocurre con el aparente desprecio de lo social, al manifestarse literariamente parias, bohemios (la mayoría metidos en un escalafón ministerial o municipal) y sin ímpetu para luchar. La vida manda, ordena. El poeta está a merced de lo que le deparen los días. Se identifican con el Manuel Machado de *Adelfos* y, también en posición estetizante, sentirán que tienen «el alma de nardo del árabe español»: verso popularísimo conocido aun por gente que nunca ha leído al autor. Algún poeta secundario, como Emilio Carrere, tomará tan en serio esto de la vida bohemia y sórdida

---

[13] *Cantos de vida y esperanza,* I.

Dámaso Alonso da esta interpretación al citado verso: «... es evidente que su alma pertenecía mucho más al mundo amplio del primero que al atormentado, delicadísimo y breve del segundo, observación que se ha hecho ya varias veces, exactísima en líneas generales, aunque no lo sea en todos sus posibles pormenores». *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, 1952, p. 58.

No quiero pecar de malicioso, pero creo que con el calificativo de «ambiguo» no intentaba señalar características de su poesía. En el cuarteto en que está este verso hay, parece, una descripción de su manera de ser más que de su arte:

> y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
> y muy moderno; audaz, cosmopolita;
> con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
> y una sed de ilusiones infinita.

[14] En el simbólico poema «El reino interior», de *Prosas profanas,* donde aparece Verlaine y «ambiguos príncipes decadentes».

[15] *La pipa de kif,* Madrid, 1919, «Fin de carnaval».

que hará de ella tema constante y primordial de su poesía [16].

Con este concepto literario, más que vital, los poetas modernistas reducen sus ideales, les importa un rábano el progreso, que tanto inquietó a los vates que le precedieron, y aparece como una aspiración ser unos Anacreontes. Cantar el amor y el vino, como únicos temas, será su deseo lírico, y, desgraciadamente, en Rubén, una verdad. El exquisito Juan Ramón Jiménez siempre fue en esto del alcohol una excepción, pero no Antonio Machado:

> Yo, como Anacreonte,
> quiero cantar, reír, y echar al viento
> las sabias amarguras
> y los graves consejos,
> y quiero, sobre todo, emborracharme,
> ya lo sabéis... ¡Grotesco!
> Pura fe en el morir, pobre alegría
> y macabro danzar antes de tiempo.

Claro que este anacreontismo de Antonio Machado tiene un hondo poso meditabundo y triste, que no se encuentra en Rubén ni en la célebre poesía de su hermano Manuel, «Cantares». El elogio del alcohol también se halla en la poesía modernista de este primer período y, en muchos poetas, en su propia vida.

MELANCOLÍA

La nota o matiz predominante en todos los modernistas —y añadamos, de los que pasan por escritores del 98— es la melancolía. Todo es melancólico y todos los poetas sienten el privilegio de ser agraciados con este estado de alta espiritualidad. Los poetas franceses, románticos y simbolistas, dieron un cambio al significado de la melancolía. Los románticos franceses —y españoles—, además de elevar la melancolía a una categoría de aristocracia espiritual, contribuyeron a que la melancolía no sólo fuera un estado de alma, sino que también residiera en las cosas: una tarde melancólica, un parque melancólico; la luna, la lluvia, la puesta del sol, un

[16] RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, 1941, en las pp. 242-46, afirma la vida bohemia de Carrere frente a los que le consideraron «hombre ordenado y metódico, con inclinaciones burguesas».

pueblo, podrían ser melancólicos. «Melancólica luz lanza un quinqué», escribió Espronceda. Y el padre Arolas, por ejemplo, en su poesía «Sauce llorón», en el último cuarteto, se sitúa ya en la actitud de los modernistas:

Arbol de los recuerdos cariñosos,
Tú debes dar asilo, y sombra fría
A los tristes, ausentes y celosos,
Porque tu emblema fue: *melancolía.*

Palabra que aparece en versalitas[17].

Melancolía en las almas y en las cosas. Rubén Darío nos declara que la melancolía habita en él. Cuando la poesía le nace, cuando le nace el poema, éste no puede ser otra cosa que un verter melancólico de su alma:

Hermano, tú que tienes la luz, dame la mía.
Soy como ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
voy bajo tempestades y tormentas
ciego de ensueño y loco de armonía.

Este es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto...

Y en este titubeo de aliento y agonía,
cargo lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?

Manuel Machado se siente, *de penas melancólicas tan lleno* (en su poesía «Melancolía»). Antonio se describe como *borracho melancólico..., siempre buscando a Dios entre la niebla* (Galerías, XVII). Sólo sabe, le dice a una fuente, *historias viejas de melancolía.* Pide a su alma que arranque *la humilde flor de la melancolía* (El poeta). La hermosa tarde cura *la pobre melancolía / de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa* (XIII). En fin,

---

[17] *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales.* Valencia, 1860, I, p. 221.
El admirado hispanista Geoffrey Ribbans opina que la palabra melancolía, palabra-clave del modernismo, procede de Verlaine: «La influencia de Verlaine en Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 1957, números 91-92, p. 186.

tomando la idea de Rubén Darío y de Ortega y Gasset, califica al erudito y poeta Icaza, profesor de melancolía:

No es profesor de energía,
Francisco A. de Icaza,
sino de melancolía [18].

Esto de llamar a un poeta diestro en melancolías parece que tuvo sus propagadores, que escandalizaron al severo don Valentín Gómez en su Discurso de Ingreso en la Academia Española (9-VI-1907):

«Yo he leído en uno de esos decadentistas, dirigiéndose a cierto conspicuo de la escuela:

Duque de melancolías,
dame para mi jardín
tus primaveralerías
de lira y de violín.»

Pero será Juan Ramón Jiménez quien se posesionará íntegramente del sentimiento melancólico, elevándolo a una categoría de finísima sensibilidad. Siente la melancolía en su alma como una orgullosa enfermedad o manera de ver, sentir y expresar. Su libro *Melancolía,* 1912, está dedicado a Rubén, a quien llama «melancólico capitán de la gloria». La segunda dedicatoria dice: «A la Melancolía. El poeta en todo hallará motivo para sentirse o mostrarse melancólico: frente a un paisaje, frente a la mujer, frente a la vida, analizándose interiormente.» Con este criterio estético y espiritual, la obra suya va por cauces de hondo sentir melancólico. Si a Garcilaso nadie le podrá quitar su dolorido sentir, a Juan Ramón, su dolorido sentir melancólico. Melancolía y nostalgia, qué caros son al Juan Ramón de la primera etapa. Mucho más en él que en el propio Rubén, que intensificó en la lírica castellana esta enfermiza actitud vital.

Si los maestros se mostraron tan adeptos a la melancolía y tan dispuestos a estar melancólicos, no es de extrañar que sus discípulos y los discípulos de éstos tam-

---

[18] «Porque Núñez de Arce, dígase lo que venga en antojo a los que no les es simpático intelectual o personalmente, ha sido un admirable profesor de energía.» RUBÉN DARÍO, *Los poetas,* publicado en 24 de agosto de 1899. Está recogido en su libro *España contemporánea.*

Ortega, en su artículo «Shylock», llama a los judíos «profesores de melancolía». *Obras completas,* Madrid, 1946, I, p. 517.

bién, tal vez sin saber por qué, llenaran sus poesías con estados análogos. Además, *melancolía* era palabra clave que venía muy bien para calificar un sentimiento y, por fortuna para los que sudan las consonancias, les ofrecía una rima fácil.

[*Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), LIII (1963), 456-467.]

ERNESTO MEJIA SANCHEZ

HERCULES Y ONFALIA, MODERNISTA MOTIVO

Sabido es que todo mito o leyenda acuña en su seno una constante humana, experiencia o deseo, que luego el arte puede utilizar como símbolo. Un signo dentro del lenguaje. En ciertas épocas, la intercomunicación de las artes da más fuerza al símbolo que se usa en común. Su sentido se enriquece con el prestigio de otras formas de expresión artística, al extremo de que parece que todas éstas hablaran un mismo lenguaje: llegan a imitarse unas a otras, y aun a confundir sus propósitos y límites particulares.

Por eso la mitología cobra nuevo vigor en el fin del siglo europeo. No es mero afán erudito u ornamental. Proporciona recursos simbólicos que intensifican la significación verbal y al mismo tiempo permite un lenguaje común que entrevera diversos intereses artísticos.

Tal acontece, en español, con el modernismo. En él florecen motivos de varias mitologías, figuras históricas, personajes de la literatura y de la ópera, obras de arte, etcétera, cargados con la efectividad del símbolo.

La difusión alcanzada por el motivo de Hércules y Onfalia en la literatura española de fin de siglo no procede, desde luego, de fuentes clásicas, sino, como sucede con la de otros tantos aspectos literarios, de la cultura francesa contemporánea. Adrede digo «cultura» y no «literatura», pues ésta sola no hubiera conseguido su popularidad sin el apoyo de las artes plásticas, y aun de la música.

No obstante, comenzaremos por la literatura. Los poetas latinos que recogen la leyenda, Higinio (*Fábu-*

las, 32), Propercio (*Elegías*, 4, 10 y 17), Ovidio (*Fastos*, II, 305 *ss*; y *Heroidas*, IX, 53-82, y 113-118) y Estacio (*Tebaida*, X, 646 *ss*.), influyeron sin duda en la primera *Omphale* francesa, tragedia lírica en cinco actos, de La Motte (1672-1731), con música de Destouches, representada por primera vez en la Académie Royale de Musique el 10 de noviembre de 1701. Entre esta fecha y 1752 se representó unas cinco o seis veces. Unos treinta años después fue suplantada por *La nouvelle Omphale*, comedia en tres actos de Mme. Beaunoir, con música de Floquet, puesta en el Théâtre des Italiens el 28 de noviembre de 1782. Su tema se aparta de la leyenda, pero no es original; está tomado de *Camille*, cuento de Sénecé, cuya acción ocurre en la época de Carlomagno, y que Madame Beaunoir pasó al reinado de Enrique IV.

En el siglo XIX, los grandes románticos eligen por igual el símbolo de Hércules y Onfalia o el de su paralelo bíblico de Sansón y Dalila. Alfred de Vigny (1797-1863) en *La colère de Samson*, «écrit à Shavington (Angleterre) 7 avril 1839» y publicada póstumamente en *Les Destinées* (1864), describió nítidamente el conflicto entre el hombre virtuoso y la malignidad femenina, como

> Une lutte éternelle, en tout temps, en tout lieu, [que]
> Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
> Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme,
> Car la femme est un être impur de corps et d'âme [1].

Mientras Víctor Hugo (1802-1885) ocultaba sus amores con Juliette Drouet en *Le rouet d'Omphale*, «20 juin

---

[1] Cf. ANDRÉ GIDE, *Anthologie de la poésie francaise*, NRF, 1949, p. 383 («Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard). ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO (1873-1927), hacia el fin de siglo, tradujo en prosa literal esta estrofa: «En todas las épocas, en todos los lugares, una lucha eterna — se emprende, en presencia de Dios, — entre la bondad del hombre y la malicia de la mujer — porque la mujer es una criatura impura de cuerpo y alma» (cf. su *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*. Prólogo de Jacinto Octavio Picón. París, Garnier, 1895, p. 44). Quizá más que el de Vigny llamaron la atención de los modernistas los poemas de Hugo, Banville y Mendès. Sobre el de Hugo, que se menciona inmediatamente, véase LEO SPITZER, «Zu Victor Hugo's *Le rouet d'Omphale*», en *Neuphilogiche Mitteilungen*, Helsinki, XXXVII, pp. 98-107, reproducido en sus *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, pp. 277-285. Los poemas de Théodore de Banville (1823-1891), «La reine Omphale», fechado en «juin 1861», en *Les Exilés* (1867), y de Catulle Mendès (1841-1909), «Les cheveux de Dalila», en *Intermède* (Paris, Paul Ollendorf, éditeur, 1885, pp. 41-42); *Intermède* se publicó por primera vez en sus *Poésies* de 1876 (Paris, Sandoz et Fischbacher).

1843», incluida al fin en el segundo libro de *Les Contemplations* (1856), Octave Feuillet (1821-1890) se presenta al público con *Dalila* (1857). *Le rouet d'Omphale* (1871), poema sinfónico de Saint-Saëns (1835-1922), *opus* 31, anuncia ya su *Samson et Dalila* (1877), ópera con libreto de Ferdinand Lemaire.

En el terreno de las artes plásticas, las representaciones de «Hércules hilando a los pies de Onfalia», se encuentran en la cerámica, las terracotas y medallas de Grecia y Roma, y de sus colonias mediteráneas. Ellas han inspirado pinturas y esculturas desde el Renacimiento hasta los Salones parisienses del siglo XIX. Obras que aquí sólo se identifican por su fecha o destino llevan las firmas de Tintoretto (Viena), Carracci (Palacio Farnesio), Alessandro Turchi Veronese (Munich), Domenichino (Palacio Schleissheim), Luca Giordano (Dresde), B. Spranger (Viena), Simon Vouet (1643), Lagrenée (1769), F. Lemoyne (Louvre), Dumont le Romain (Tours), P.-J. Feyens (Bruselas), etc. Recordemos de paso la moda pompeyana que trajeron los frescos recién descubiertos, entre ellos tres por lo menos contribuyeron a la boga del motivo.

A mediados del siglo XIX los salones y museos se vieron poblados de numerosos Hércules y Onfalias: el escultor inglés John Bell expuso en París una *Omphale se moquant d'Hercule,* en 1855; en el Salón de 1859 figuraron tres grupos de mármol bajo el rubro de *Hercule filant aux pieds d'Omphale,* obras de Cranck, Eudes y Vauthier-Gallè. Las de Cranck y de Eudes fueron llevadas al Louvre, y la del último, vaciada en bronce para el Salón de 1863, mereció el elogio de Paul de Saint-Victor. Poco después fue colocada otra, de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), en las Tullerías.

La historia de la pintura registra, modernamente, un *Hercule aux pieds d'Omphale,* de Marc Gleyre (1808-1874), expuesto en 1861, hoy en el museo de Neuchâtel, y otro de Gustave Courtois (1852-1924), hasta los Gustave Moreau (1826-1898), que inspiraron los de Julián del Casal (1863-1893) en *Nieve* (1892) y los de *Les Thophées* (1893), de José María de Heredia (1842-1905). Los mismos pinceles de Moreau dejaron un *Sanson et Dalila* en el museo del Luxemburgo.

La boga europea llega a nuestra América en libros y revistas ilustradas, con las compañías dramáticas y de ópera, por medio de la lengua universal de la música.

El primero que usa el motivo de Hércules y Onfalia es Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895); a principio de 1881, en su primer artículo sobre *El movimiento literario,* la poesía amorosa de Núñez de Arce le trae un involuntario recuerdo de la «fábula»:

> Cuando habla de amor [Núñez de Arce], se nos viene sin querer a la memoria la fábula de Hércules a los pies de Onfalia [2].

Pero no sólo el arte tiene la virtud de despertar ese recuerdo, también la naturaleza; en la descripción de *La fiesta de la Virgen,* del mismo año, el poeta a un tiempo narra y evoca:

> Mis oídos se abrían a todos esos rumores sordos de los campos, a esos vagos ruidos del viento que brama entre los viejos encinares y besa murmurando el tallo de las rosas, como Hércules a los pies de Onfalia [3].

El año siguiente, en una de las *Crónicas de color de rosa,* el motivo ya no es simple recuerdo o punto de comparación, sino símbolo, que da peso al pasaje reflexivo:

> A medida que la dignidad de la mujer vaya creciendo, las costumbres se irán suavizando. El mundo se ha perfeccionado por el amor. Después, Barba Azul no matará ya a sus mujeres. Hércules habrá caído a los pies de Onfalia [4].

En el tercer artículo sobre *El movimiento literario,* del mismo año de 1882, destinado exclusivamente a comentar *El Capitán Veneno,* de Pedro Antonio de Alarcón, recién publicado, y *La pródiga,* aún más reciente, del mismo autor, Gutiérrez Nájera utiliza la «fábula» con propósitos de crítica literaria:

---

[2] Cf. «El movimiento literario - Núñez de Arce», en *El Nacional,* México, 5 de marzo de 1881, año II, núm. 103, p. 2. No recogido.

[3] Cf. «La fiesta de la Virgen (En los campos».) en *El Nacional,* México, 10 de diciembre de 1881, año II, núm. 255, p. 1. Recogido en las *Obras: Prosa,* I, México, Oficina Impresora del Timbre, 1898, p. 160; en los *Cuentos, crónicas y ensayos,* México, UNAM, 1940, p. 74; en *Prosa selecta,* México, W. M. Jackson Inc., Editores, 1948, p. 160; y en los *Cuentos completos y otras narraciones,* México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 298.

[4] Cf. «Crónicas de color de rosa», en *La Libertad,* México, 5 de febrero de 1882; recogido en las *Obras: Prosa,* I, 1898, p. 177; en *Prosa selecta,* 1948, p. 183; en *Cuentos color de humo,* México, Editorial Stylo, 1948, p. 254; y en *Obras: Crítica literaria,* I, México, UNAM, 1959, p. 78.

El Capitán Veneno es la pintura deliciosa, aunque un tantito exagerada, de un carácter indómito: la fábula de Hércules y Onfalia, vestida a la moderna; sólo que, en este caso, trátase de un Hércules capitán que no ha limpiado las caballerizas de Augías, que suelta cada terno más grande que un altar mayor, renegado, cómicamente feroz, pero buen chico en el fondo; y de una Onfalia pizpireta, sin más artimañas ni astucias que su inconmovible paciencia, blanda como la cera y tan bonita que dan ganas de comerla. Esta obrita se lee como el buen vino de Jerez se toma: de un solo trago [5].

Y José Martí (1853-1895), ¿quién lo creyera?, enemigo de «rimadores enanos de literarias y femeniles noveleríass» (como sus oblicuos admiradores piensan que son los otros modernistas), encontró en Hércules y Onfalia firme apoyo al expresar uno de sus más profundos y personales pensamientos:

Sobre la tierra no hay más que un poder definitivo: la inteligencia humana. El derecho mismo, ejercitado por gentes incultas, se parece al crimen. Los hombres fuertes que se sienten torpes, se abrazan a las rodillas de los hombres inteligentes, como Hércules montuoso a las rodillas mórbidas de Omphala [6].

En el vigilante Gutiérrez Nájera encontró el propio Martí en 1889, entonces redactor de *La Edad de Oro,* un fiel intérprete de su periodismo infantil; el uso del mismo símbolo viene a reforzar la comprensión admirativa y a establecer un «antes» y un «ahora» en el estilo de Martí:

---

[5] Cf. «El movimiento literario - Con pretexto de *La pródiga*» [de Pedro Antonio de Alarcón], en *La Libertad,* México, 6 de julio de 1882, año V, número 151, p. 2. No recogido. Pueden agregarse dos textos inmediatamente posteriores: «¡Qué rumor tan solemne el de las olas! Aun cuando esté dormido y sosegado, el mar revela su fuerza: es Hércules hilando con el huso a las plantas de Onfalia» (Cf. «Viajes extraordinarios de sir Job, duque, III - Paseos en bote», en *La Libertad,* 30 de diciembre de 1883, año VI, número 298, p. 2; recogido en *Obras*: *Prosa,* I, 1898, p. 284), y: «En *Un ballo in maschera,* Verdi se ablanda y dulcifica por decirlo así: es Hércules hilando a los pies de Onfalia» (Cf. «Crónica de la ópera - El menú de la semana», en *El Partido Liberal,* México, 23 de agosto de 1885, tomo I, número 152, p. 2. No recogida).

[6] Cf. el Prólogo a los *Cuentos de hoy y de mañana,* de Rafael de Castro Palomino (Nueva York, Ponce de León, 1883); *Obras completas,* I, La Habana, Editorial Lex, 1946, p. 743. «Véase una página que suelen olvidar sus devotos comentaristas y que pinta de cuerpo entero su pensamiento vivo; quizá haya pasado inadvertida porque no es usual escribir al frente de una obra literaria ajena una declaración de ética personal tan rotunda» (Cf. Ernesto Mejía Sánchez, «Biblioteca Americana», en *Universidad de México,* agosto de 1959, vol. XIII, núm. 12, p. 33).

Martí, en cuyo estilo mágico nos solemos perder de cuando en cuando, como Reynaldo en el jardín de Armida, o como el viajante intrépido en una selva virgen: Martí, para escribir *La Edad de Oro*, ha dejado de ser río y se ha hecho lago, terso, transparente, límpido. Lo diré en una frase: se ha hecho niño... un niño que sabe lo que saben los sabios, pero que habla como los niños. No es Hércules hilando a los pies de Onfalia: es Hércules jugando con la reina Mab [7].

La figura de Hércules había servido poco antes a Gutiérrez Nájera para caracterizar la poesía y acaso también la personalidad de Salvador Díaz Mirón (1853-1928), el altivo poeta que rechaza *A Gloria* (1884) diciéndole: «No intentes convencerme de torpeza / con los delirios de tu mente loca», ya que él ha «venido / a este valle de lágrimas... / como el león, para el combate». La tercera estrofa de Gutiérrez Nájera *A Salvador Díaz Mirón* (1886) dice así:

Tu verso no es el sonrosado efebo
que en la caliente alcoba se afemina:
vigoroso como Hércules mancebo,
acomete, conquista y extermina [8].

Este combativo Díaz Mirón es el que admira y divulga Rubén Darío (1867-1916) en 1886 en la prensa chilena, y luego cincela en uno de los *Medallones* de la segunda edición de *Azul...* (1890). La métrica y las imágenes diazmironianas prevalecen en otra composición del mismo libro, publicada en San Salvador varios meses antes de llevarse a cabo la edición guatemalteca de *Azul...*:

A UN POETA

Nada más triste que un titán que llora,
hombre-montaña encadenado a un lirio,

---

[7] Cf. «La Edad de Oro», en *El Partido Liberal*, 25 de septiembre de 1889, tomo VIII, núm. 1363, p. 1; reproducido en la *Revista Azul*, México, 8 de septiembre de 1895, tomo III, núm. 19, pp. 289-291, y *Obras*: *Crítica literaria*, I, 1959, pp. 369-373. Andrés Iduarte es el único crítico de Martí que ha aprovechado este pasaje de Gutiérrez Nájera: «Hace [Gutiérrez Nájera] un encendido elogio de la revista de Martí [*La Edad de Oro*], marcando de paso sustanciales diferencias» (Cf. su *Martí, escritor*, México, Cuadernos Americanos, 1945, p. 348; segunda edición de La Habana, Dirección de Cultura, 1951, p. 296). Sólo hay que agregar que estas «sustanciales diferencias» subrayadas por Iduarte en el texto de Gutiérrez Nájera no son más que caracterizaciones estilísticas del Martí colaborador de *El Partido Liberal* y del Martí editor de *La Edad de Oro*.

[8] Cf. «A Salvador Díaz Mirón», en *El Partido Liberal*, 14 de febrero de 1886, tomo II, núm. 292, p. 2; recogido en las *Poesías completas*, México, Porrúa, II, 1953, p. 89.

que gime, fuerte, que pujante, implora:
víctima propia en su fatal martirio.

Hércules loco que a los pies de Onfalia
la clava deja y el luchar rehúsa,
héroe que calza femenil sandalia,
vate que olvida la vibrante musa.

¡Quién desquijara los robustos leones,
hilando, esclavo, con la débil rueca;
sin labor, sin empuje, sin acciones:
puños de fierro y áspera muñeca!

No es tal poeta para hollar alfombras
por donde triunfan femeniles danzas:
que vibre rayos para herir las sombras,
que escriba versos que parezcan lanzas.

Relampagueando la soberbia estrofa,
su surco deje de esplendente lumbre,
y el pantano de escándalo y de mofa
que no lo vea el águila en su cumbre.

Bravo soldado con su casco de oro
lance el dardo que quema y que desgarra,
que embista rudo, como embiste el toro,
que clave firme, como el león, la garra.

Cante valiente y al cantar trabaje;
que ofrezca robles si se juzga monte;
que su idea en el mal rompa y desgaje
como en la selva virgen el bisonte.

Que lo que diga la inspirada boca
suene en el pueblo con palabra extraña;
ruido de oleaje al azotar la roca,
voz de caverna y soplo de montaña.

Deje Sansón de Dálila el regazo:
Dálila engaña y corta los cabellos.
No pierda el fuerte el rayo de su brazo
por ser esclavo de unos ojos bellos [9].

---

[9] En «Apuntaciones y párrafos», *La Epoca,* Santiago de Chile, 18 de septiembre de 1886, Darío elogia, trascribe o cita «Víctor Hugo», «Sursum» y «Un consejo. A Bertha», composiciones de Díaz Mirón coleccionadas en *El Parnaso Mexicano* de 15 de abril de 1886. Cf. RAÚL SILVA CASTRO, *Obras desconocidas de Rubén Darío,* Santiago, Prensa de la Universidad de Chile, 1934, pp. 56-59; y ANTONIO CASTRO LEAL, *Antología poética* de Salvador Díaz Mirón, México, UNAM, 1953, pp. 14, 18 y 32, respectivamente. «A un poeta», de Darío, se publicó en *La Unión,* San Salvador, por mayo de 1890, según lo dicho por Tranquilino Chacón a Gustavo Alemán Bolaños (Cf. *La juventud de Rubén Darío,* Guatemala, Sánchez & De Guise, 1923, pp. 96-104); el colofón del *Azul* de 1890 dice: «Acabóse de imprimir este libro, en la imprenta 'La Unión' a cuatro de octubre de MDCCCXC». Darío había salido de El Salvador (para Guatemala) a consecuencia del golpe de Estado de Carlos Ezeta contra el presidente Francisco Menéndez, junio de

Por encima del metro (endecasílabos sáficos, en su mayoría) y de las imágenes (águila, león, pantano, lirio, etcétera), de las estrofas *A Gloria,* se impone aquí la actitud poética de Díaz Mirón y el recuerdo de la estrofa de Gutiérrez Nájera, que la reflejó por entero. El poeta debe ser un «Hércules mancebo», luchador, capaz de sus mitológicos trabajos. Debe huir de los hechizos femeninos (llámense Onfalia o Dálila), que restan fuerza y acometimiento a su poesía. Por fin se disponía en versos maestros la experiencia o deseo que el mito formula; símbolos de actitudes o creencias que el hispanoamericano puede extraer del Oriente bíblico o del Occidente griego, romano o francés, a condición de refundirlos y universalizarlos. De aquí en adelante los escritores de lengua española podrán echar mano de este motivo como de cosa propia, ya que su significación se ha enriquecido con su misma sangre. Nada más a propósito para el espíritu de «Almafuerte» (Pedro B. Palacios, 1854-1917), que hacia 1891 escribía en una de sus *Olímpicas:*

Aceptar el placer y vivirlo...
Es probar un espíritu fuerte,
Refractario a las artes de Onfalia... [10].

1890 (Cf. Rubén Darío, «Historia negra» [1890], en *Crónica política,* Madrid [1924], pp. 41-68). La nota XXXIII del *Azul* de Guatemala, correspondiente al «medallón» de «Salvador Díaz Mirón» (p. 367), dice así: «*Salvador Díaz Mirón.—Onorate l'altissimo poeta!* México es su país, y allí lucha y canta el lírico americano». Cuando Darío examinó en *La Nación* de Buenos Aires, julio de 1913, el contenido de *Azul,* declaró sin ambajes la admiración que sintió por Díaz Mirón en aquellos años, admiración que llega a la imitación en «A un poeta», como el mismo Darío lo reconoce: «Luego retratos líricos, medallones de poetas que eran algunas de mis admiraciones de entonces: Leconte de Lisle, Catulle Mendès, el yanqui Walt Whitman, el cubano J. J. Palma, el mejicano Díaz Mirón, a quien imitara en ciertos versos agregados en ediciones posteriores de *Azul...,* y que empiezan: *Nada más triste que un titán que llora...*» (Cf. *Antología. Poesías de Rubén Darío. Precedida de la Historia de mis libros,* Madrid, Librería de la Viuda de G. Pueyo, 1916, p. 19). Todavía en 1895 seguía Darío con interés la obra de Díaz Mirón, aunque lamentaba que su mayor actividad siguiera por otros caminos («sólo que el de Méjico se dio a los combates políticos»), pues en el primer artículo sobre «Almafuerte» reproduce aquellos párrafos de la «Réplica a Puga y Acal» (*Los poetas contemporáneos de México,* 1888) que Díaz Mirón publicó después separadamente bajo el título de «Poesía» en el *Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza,* Orizaba. Ver, 15 febrero de 1895, tomo IV, núm. 14 (Cf. Rubén Darío, *Ramillete de reflexiones,* Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1917, pp. 17-19); y Leonardo Pasquel en la *Prosa de Salvador Díaz Mirón,* México, Biblioteca de Autores Veracruzanos, 1954, pp. 15, 93, 109 y 110.

[10] Cf. la núm. IV de las «Olímpicas» reproducidas en el *Tesoro del parnaso americano,* Barcelona, Maucci, I, p. 237. Ahí por errata *Olímpicos.*

En el mismo año, don Juan Valera (1824-1905), que no encontraba «bastante buenos [los artículos de Gutiérrez Nájera] para que me interesen, ni bastante desatinados para que me diviertan», viene a repetir, diez años después, el pensamiento expresado por *El Duque Job* en la «crónica de color de rosa» de 1882, apoyándose también en Hércules y Onfalia:

> Yo tengo para mí que la mujer bella no fue natural, sino creación del espíritu. De esta suerte se concibe que los rudos y feroces varones de los períodos míticos quedasen fascinados y hechizados por alguna mujer, como Onfalia, que hizo hilar a Hércules, lo cual simboliza que la belleza y la elegancia que la mujer creó amansaron la fiereza del hombre [11].

Otra vez Rubén Darío retoma el motivo, ahora en *Prosas profanas* (1896), dándole el valor simbólico de otros ya consagrados por la mitología y la literatura. *Era un aire suave...*, composición de 1893, lo incluye como broche de la enumeración de las armas femeninas de Eulalia, abreviatura que tiene la fuerza estilizada de un emblema o atributo:

> Al oír las quejas de sus caballeros,
> ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
> pues son su tesoro las flechas de Eros,
> el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia [12].

---

[11] Cf. «Las mujeres y las academias. Cuestión social inocente», artículo fechado en «Madrid, 1891» (*Obras completas,* II, Madrid, Aguilar, 1949, p. 869). El juicio de Valera sobre los artículos de Gutiérrez Nájera en su «Carta al Excmo. Sr. D. Ignacio Montes de Oca, fechada en Washington, 25 de octubre de 1884» (Cf. JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA, *Epistolario de Ipandro Acaico,* San Luis Potosí, Estilo, 1952, carta XVIII, p. 44). Todavía tuvo oportunidad Gutiérrez Nájera de utilizar el motivo en verso: «Para Isabel Rivadeneyra», poesía fechada en «Jalapa, enero de 1892» y publicada en *El Universal,* 20 de marzo del mismo año, tomo VII, núm. 73, p. 6; recogida entre las *Poesías completas,* México, Porrúa, II, 1953, p. 241:

> Vuelve a tus brumas corrido
> y por sola represalia,
> tierra azota enfurecido,
> o queda, Hércules dormido
> a las plantas de tu Onfalia.

[12] Cf. «Era un aire suave...», publicado por primera vez en la *Revista Nacional,* Buenos Aires, 1.° de septiembre de 1893; *El Heraldo,* de Bogotá, debió de reproducirlo en el mismo año, pues la recopilación literaria anual *Literatura de «El Heraldo»* de 1894 ya lo incluye entre el material publicado el año anterior (Bogotá, Casa Editorial de J. J. Pérez, tomo III, p. 89).

Cómo sería de intencionado el uso, y el orden, de estos símbolos en el Darío de *Prosas profanas* que, pasados los años, al escribir su autocrítica *Historia de mis libros* (1913), no olvidará su valor representativo:

> En *Era un aire suave*... el abate joven de los madrigales y el vizconde rubio de los desafíos, ante Eulalia que ríe, mantienen la secular felinidad femenina contra el viril rendido; Eva, Judith u Onfalia, peores que todas las *suffragettes*[13].

Otros poetas modernistas prefirieron el motivo bíblico de Sansón y Dalila; otros, aprovecharon el oriental y el occidental para expresar «la secular felinidad femenina». Cabe agregar el de Herodías y Salomé, ya estudiado por Cansinos Assens en la literatura europea, que tuvo larga descendencia entre nosotros, pero no tanta como el que hoy estudiamos. Para Julián del Casal (1863-1893), que en su «museo ideal» copió los Hércules de Gustave Moreau, Dalila significó la destrucción de la pureza:

> Noemí, la pálida pecadora...
> con el espíritu de Dalila
> deshoja el cáliz de un azahar[14].

Amado Nervo (1870-1919), en franca *Rebelión* sansoniana, deja crecer su cabellera y su esquivez conjura todo peligro femenino:

> Ni preceptos, ni pragmáticas, ni cánones, ni leyes,
> nací esquivo, tú lo sabes, y ni doy ni exijo pauta,
> mi melena es tanto como las coronas de los reyes:
> no hay Dalila que la corte... Déjame tocar mi flauta[15].

---

[13] Cf. *Antología...*, Madrid, 1916, p. 24. Se corrige en el texto citado la errata evidente de «Ofelia» por «Onfalia», que se ha perpetuado por descuido en las reimpresiones de la *Historia de mis libros*: *El viaje a Nicaragua...* (Madrid, Mundo Latino, 1919, pp. 189-190); y en la nueva serie de *Obras completas,* I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 207.

[14] Cf. «Neurosis», en el volumen póstumo de *Bustos y rimas* (La Habana, 1893); véase en las *Poesías completas,* La Habana, Dirección de Cultura, 1945, p. 284. En cambio, Carlos Pío Urbach (1872-1897), discípulo de Julián del Casal, utilizaba «el perfil exquisito de Onfalia» en la descripción de una «Silueta ducal» (*El Mundo,* México, 2 de mayo de 1897, tomo I, número 18, p. 291).

[15] Publicada entre sus primeros *Poemas* (París, Bouret, 1901), en la sección de «Poemas breves», fechada «1894-1900» (Cf. Alfonso Méndez Plancarte, editor de las *Obras completas* de Amado Nervo, Madrid, Aguilar, II, 1952, pp. 1315, 1309 y 1848).

En el orden cronológico que damos a los textos aquí examinados, hay que agregar los de José Santos Chocano (1875-1934) y Leopoldo Díaz (1862-1947), de fecha un poco incierta. Los dos primeros de Chocano figuran en sus *Poesías completas* (Barcelona, Maucci, 1902), dentro de la sección *Selva virgen,* libro publicado independientemente con anterioridad, «cuya primera edición parece que data de 1896, aunque la rehizo de inmediato, ya que su texto incluye poemas fechados en 1896, 1897 y 1898. La primera edición que yo conozco es de esta última fecha: 1898» (cf. Luis Alberto Sánchez, *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano,* México, Libro Mex, Editores, 1960, p. 80); pero Manuel González Prada, prologuista de esas *Poesías completas,* asegura que «*Selva virgen* [contiene] poesías compuestas desde 1892 hasta 1900, diseminadas en los diarios y reunidas hoy en el presente volumen» (p. 13). Sea como fuere, Chocano incluyó allí el «Estandarte de amor», que muestra este pasaje (p. 254):

> Y cual las de aquel Hércules membrudo
> que Ovidio canta esclavo de mujeres,
> las manos mismas que en el firme escudo
> rompieron lanzas... ¡tiemblan alfileres!

En «El retrato de César» (p. 352), Hércules y Sansón aparecen en el mismo plano:

> No cual Hércules barbas, ni melena
> Cual Sansón, luce tu belleza rara.

Al comienzo de «La epopeya del Morro», poema bien conocido de 1899, Chocano parece superponer la imagen de Hércules sobre la del «Sansón [que] juega / a los pies de Dalila» (p. 373). «Vano, vano será que una Dalila / recorte mi melena de poeta», había escrito antes Chocano en «Excélsior» (*Iras santas,* Lima, Imp. del Estado, 1895; *Poesías completas,* Barcelona, Maucci, 1902, página 23) y en otra poesía que Chocano nunca recogió en volumen ni Luis Alberto Sánchez incluye en las *Obras completas* (México, Aguilar, 1954), titulada «La última palabra», se repiten los temas con más énfasis (cf. *El Mundo,* México, 6 de diciembre de 1896, tomo II, núm. 23, página 357):

No te niego mi amor... Simpre lloroso
A tus pies me arrojé tendiendo el ala,
¡Sujeto el rudo puño del coloso
Por la mano suavísima de Onfala!

He apurado el amor hasta las heces;
Que sólo amor tu corazón destila...
¡Ante la clava de Hércules a veces
Valen más las tijeras de Dalila!

Leopoldo Díaz escribió por estos años el soneto «La rueca de Omfale» (cf. *Las sombras de Hellas*, Genève-Paris, Ch. Eggimann & Cie. H. Floury, 1902, p. 28), que no puede fecharse por el año del libro que lo contiene, ya que la impresión de éste tuvo que esperar la traducción paralela de Frédéric Raisin y el prólogo de Rémy de Gourmont; es posible que ya estuviera escrito al partir como cónsul a Ginebra en 1897 y aunque figurase entre los *Bajo-relieves* (Buenos Aires, 1895), que no hemos podido consultar, pero en los que Darío encontró «evocaciones de antiguas figuras femeninas, hieráticas, sacerdotales, heroicas o amorosas, tal cual las evocadas en los sonetos heredianos» (cf. *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, Buenos Aires, noviembre de 1895; *Escritos inéditos*, New York, Instituto de las Españas, 1939, p. 81).

José Juan Tablada (1871-1945), *En el viejo parque* (1898), entona su «canción del fauno», con cierto escepticismo:

No es la pasión lo que sacia!
No es el amor lo que salva!
Junto a Sansón está Dálila
Y junto a Hércules, Onfalia...

Y entrega a las traiciones de Dálila, Sansón
no sólo sus cabellos sino su corazón!... [16]

El mismo Tablada, con socarrona malicia, aconseja *A Jesús Urueta (en vísperas de un viaje a París)*:

Y cuando con sus giros te cerque la Faunalia,
¡Acuérdate de Dálila y acuérdate de Onfalia! [17]

---

[16] Publicado originalmente en la *Revista Moderna*, México, 1.° de noviembre de 1898, año I, núm. 7, pp. 101-102, pasaría a la primera edición de *El florilegio* (México, Imp. de Ignacio Escalante, 1899, p. 96), que no hemos consultado, y a la segunda (París, Bouret, 1904), p. 90.

[17] Con el título más extenso «Para el artista Jesús Urueta, en vísperas de su viaje a París», se publicó en la *Revista Moderna*, 1.° de septiembre de 1898, año I, núm. 3, p. 46. *El florilegio*, 1904, p. 161.

Ya en prensa este trabajo, el doctor FRANCISCO MONTERDE me da not¹

Antes de terminar el siglo, un joven gran poeta tomaba humorísticamente el consabido motivo. A principios del XX, un olvidado poeta peninsular lo presentaba en España como una novedad. El Darío de la madurez volvía a las fuentes latinas. Y Villaespesa, engolando la voz, convertía el mito universal en mezquino orgullo provinciano. Pero vayamos despacio antes de terminar: La *Fiesta popular de ultratumba,* de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), incluida en *Las pascuas del tiempo* (1900), en zumbones versos de dieciséis, reúne entre una algarabía de figuras literarias del pasado los modernos centauros del *Coloquio* y la Eulalia de *Prosas profanas.* Hércules aparece sólo entre los paréntesis, como guiño de humor:

Un buen Término se ríe de un efebo que se baña.
Todos tiemblan de repente. (Entra el Hércules nervudo.)
....
Bailan Nemrod y Sansón, Anteo, Quirón y Eurito;
bailan Julieta, Eloísa, Santa Teresa y Eulalia,
y los centauros Caumantes, Grineo, Merón y Clito.
(Hércules, no; le ha prohibido bailar la celosa Onfalia) [18].

Casi al mismo tiempo, Pedro Riaño de la Iglesia, gaditano de fechas desconocidas, «poeta brillante de una gran inspiración», según Eduardo de Ory, «obtuvo la flor natural en los Juegos Florales de Almería celebrados en 1901, entre 115 poesías enviadas al tema de honor», con *Eros,* donde muy en serio escribía:

Por él [Eros], Plutón, de la beldad esclavo,
al Tártaro sujeta a Proserpina
y Alcides, trastornado por Onfale
la clava de cien monstruos vencedora
débil trocó por femenina rueca [19].

---

cia de otra referencia de José Juan Tablada, en la prosa «El castillo sin noche», de *En el país del sol,* Nueva York y Londres, Appleton y Cía., 1919, p. 108: «Es Salomé, es Dalila, la misma Onfalia afeminando al héroe sobre cuya pavonada armadura se posan triunfantes los pies diminutos y envilecedores». Con variantes en su primera publicación en la *Revista Moderna,* México, 1.ª quincena de diciembre de 1900, año III, núm. 23, p. 359, y fechada: «Yokohama, septiembre de 1900».

[18] Cf. *Las pascuas del tiempo,* Madrid, Editorial-América, 1920, pp. 16 y 18.

[19] Cf. «Eros», en *La musa nueva,* de EDUARDO DE ORY: *Florilegio de rimas modernas,* Zaragoza, Librería de Cecilio Gasca, 1908, p. 140. De cómo había caído en descrédito entre los hispanoamericanos el motivo estudiado, podemos suponerlo si sabemos que RAFAEL HELIODORO VALLE (1891-1959), que lo utilizó en un celebradísimo «Elogio del maestro» (cf. *El Diario,* Mé-

Por otra parte, el Darío de la primera década del siglo XX, que en 1890, cuando escribió *A un poeta,* leía las *Heroínas* de Ovidio en la traducción de Pedro Mejía de Fernangil, se esforzaba en llegar a los textos latinos. Así lo vemos justificar *a posteriori* el color «azul» de su libro primigenio con los versos originales (13-14) de la epístola de Deyanira a Hércules, la «heroida» que sirve de fuente a su artículo sobre *Hércules y Don Quijote* y a la leyenda de Hércules y Onfalia. Citaremos un pasaje en el que Darío sigue paso a paso el texto de la epístola IX de las *Heroidas,* poniendo entre corchetes el número de los versos:

> Don Quijote es casto. Hércules es tan lascivo como Pan. En el canto en que Deyanira se dirige a su esposo en las *Heroidas,* de Ovidio, ella enumera algunas de las eróticas hazañas del formidable *marcheur.* Le habla de sus amoríos errantes y variados [47]. «Cualquier mujer, le dice, puede ser madre por obra tuya» [48]. Le recuerda la violación de Augea [49] y el «pueblo de mujeres», nietas de Teutra, de las cuales gozó [51-52], y la tremenda Onfalia [53-55], que afemina al beluario [71-78], y le hace hilar a sus pies como una esclava [79-82] [20].

---

xico, 25 de septiembre de 1910, vol. VI, núm. 1417, p. 2), rehizo la estrofa en que aparecía, al preparar el ms. de su *Anfora sedienta,* y luego suprimió el poema en su totalidad en el libro impreso (México, 1922). ALFONSO REYES (1889-1959), por los años del Ateneo de la Juventud y de la Decena Trágica, era propietario de «Onfalia, la gata gigantesca y hercúlea, la de pelo blanco, duro y corto, la gata de ancas de mujer y de hocico prognato, cuya raza nunca descubrimos...» (cf. *Las burlas veras,* 2.º ciento, México, Tezontle, 1959, pp. 171-172); en toda la obra de Reyes, sólo un verso del soneto «Edades de amor» (1947) parece recoger la vibración del motivo: «Héracles cincuentón perdió la clava» (cf. *Obras completas,* X, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 429). No obstante, REYES como tratadista de *Mitología griega* hubo de referirse pasajeramente al asunto (*Obras completas,* XVI, 1964, pp. 77, 296 y 487; XVII: «Héracles», cap. VI, y «Los Castigos Olímpicos», apéndice II).

[20] Cf. «Hércules y Don Quijote», en *Letras,* París, Garnier Hermanos [1911], pp. 143-144. En el texto se ha corregido «Nereidas» por «Heroidas», errata que ha persistido en las *Obras completas*: Mundo Latino, VIII, 1918, pp. 119-120; y Afrodisio Aguado, I, p. 557. Al mismo tiempo, Darío dejaba testimonio de sus lecturas del teatro clásico español cuando cita una acotación de la loa «que abre la comedia *Fieras afemina amor*», de Calderón, antecedente de gran plasticidad en el tratamiento de Hércules vencido: «Todo este frontispicio cerraba una cortina, en cuyo primer término, robustamente airoso, se veía a Hércules, la clava en la mano, la piel al hombro, y a las plantas monstruosas fieras, como despojos de sus ya vencidas luchas; pero no tan vencidas que no volase sobre él en el segundo término Cupido flechando el dardo, que en el asunto de la fiesta había de ser desdoro de sus triunfos» (cf. «A propósito de *Chantecler*» [la pieza de Edmond Rostand, de 1910], en *Todo al vuelo,* Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 207-208).

Mientras tanto, el modernismo español se aprestaba a nacionalizar el mito, por obra y gracia de uno de sus más distinguidos corifeos, Francisco Villaespesa (1877-1936):

> De Galicia, el Edén de Occidente,
> rubia Onfalia de pálida frente,
> pupilas de estrellas y rizos de oro,
> que en tiempos remotos junto al mar sonoro
> que amansaba, en su honor, su oleaje,
> trocando en arrullos sus roncos clamores,
> vio a sus plantas, como un homenaje,
> la clava de Hércules cubierta de flores!

Las conclusiones del examen cronológico de este motivo están a la vista, pero aquí se recapitulan para mayor facilidad interpretativa. El uso de la mitología y sus símbolos por los modernistas no supone frivolidad, sino un enriquecimiento significativo. Estos motivos tienen épocas de mayor eficacia; luego se gastan, como cualquier producto humano. No queda más que olvidarse o burlarse de ellos, o volver, como Darío, a las fuentes primeras en busca de nuevos sentidos. La poesía no es, por desgracia, inmortal, y los materiales en que se apoya están sometidos a parecida caducidad. En el aspecto histórico este examen comprueba una vez más que el modernismo se inicia en América. Manuel Gutiérrez Nájera, aunque menor que Martí, aprovechó con prioridad las corrientes de la cultura francesa. Martí, cuyo magisterio ideológico nadie discute, estuvo sometido también a modas literarias, que luego se han depreciado. Darío es el realizador máximo, por su calidad poética y porque concurrieron a ella un gran poder asimilador y una vocación cultural no frecuente. España y sus modernistas fueron a la zaga, y, en algunas ocasiones, no sólo cronológicamente.

[Ponencia leída en la sesión inaugural del IV congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en el Harkness Academic Theatre, Battes Library, Columbia University, Nueva York, el 31 de agosto de 1955. Publicada en México, 1964.]

IV

LOS MODERNISTAS

MANUEL MACHADO

LOS POETAS DE HOY

Tened por cierto, señoras y señores, que una de las cosas más importantes, útiles y positivas de nuestro pequeño mundo es la Poesía. Esto es axiomático. No lo duda nadie, y si alguien lo dudara no se le podría demostrar, como ocurre con todas las grandes verdades. El amor y la muerte, sin ir más lejos. Así la Poesía. Tras ella corren los que lo han alcanzado todo. La fortuna, el poder, la sabiduría. Porque ella está, no sólo en los versos de los poetas, sino en todo lo que es bello, empezando por los ojos de las mujeres hermosas, en todo lo que es bonito, como dice el pueblo. Y como sólo lo bonito da gusto, y aquí estamos a pasarlo lo mejor posible, pocas cosas pueden importarnos más que aquellas que contribuyen a hacernos la vida grata y llevadera.

Esto sentado, yo me propongo entreteneros con los lances y peripecias de la Poesía y los poetas españoles de esta primera década de nuestro siglo XX, yendo a buscar, aunque de paso y someramente, las raíces de los modos y tendencias actuales a los últimos años del pasado siglo.

Yo voy a hablar de la vida de las letras en esta última etapa de nuestro desarrollo nacional, y voy a hablar de los sucesos literarios como testigo y no como historiador. Dejo a tiempos y a hombres más adelante la serena imparcialidad y la docta crítica. Estas son memorias de un poeta que ha vivido y luchado en su tiempo y que no ha salido aún del palenque. Tendrán, pues, el interés palpitante de la realidad y carecerán de la claridad y la enseñanza de las grandes síntesis en que habrá de simplificarlas la posteridad docta, fría y curiosa.

Escasa, pues, la parte doctrinal, nula la erudición, horro de notas, citas y apostillas, mi trabajo no es más que mi impresión personal sobre algo que todos conocéis tal vez más fría y severamente que yo, algo que ha sido durante algún tiempo tema de las conversaciones y de esas disputas españolas en las que nadie suele llevar la razón, en una palabra..., mi palabra sobre el *modernismo en la Poesía*.

Es indudable que una notable floración poética ha tenido lugar en España en lo que va del siglo y que su germinación comenzó a raíz de los desastres políticos y militares con que despedimos al pasado.

Y fuerza es para darse cuenta de las condiciones en que vinieron a la luz los nuevos poetas; que repasemos, aunque sea triste cosa, el estado de la vida nacional, de la mentalidad española en aquellos días cercanos aún, y, afortunadamente, tan idos para no volver jamás a nuestra historia.

Terrible, mansamente terrible para las artes españolas, y más particularmente para su mayor, la poesía, fue el largo período que transcurrió desde la muerte del Rey Don Alfonso XII hasta nuestros últimos desastres coloniales.

Vivíase en una especie de limbo intelectual mezcla de indiferencia y de incultura irredimibles. Irredimibles, porque, ignorándolo todo, lo despreciábamos todo también. Condición es ésta tan española, que habría que buscarle las raíces en aquellos antiguos íberos de Argantonia, que vivían felicísimos, según la historia, y de quien apenas se sabe otra cosa sino que fueron sucesivamente estafados, engañados y dominados por fenicios, griegos, cartagineses y romanos. Así nuestros modernos coterráneos de mi cuento vivían ociosos e ignorantes mientras sobre ellos se cernían las más temibles amenazas. Vivían tranquilos y estaban satisfechos. Las escasas ideas se paseaban por el cerebro de los españoles como los guardias del orden por las calles: por parejas. Aquí no se concebían más que dos cosas: blanco o negro, tuerto o derecho, chico o grande. Y si alguien pretendía colocar una tercera noción, la idea del matiz, la de un justo medio, entre la simple simetría de los pares, *anatema sit*.

Sagasta y Cánovas; Calvo y Vico; Lagartijo y Fras-

cuelo... Campoamor, que era sin par, tuvo que aguantar toda la vida en frente la contrafigura de Núñez de Arce para no dejar cojo el sistema. Todo tenía que ser por pares, y donde no los había se inventaban.

Por la ancha calle baldía que estas dos hileras de faroles simétricos y antagónicos dejaban en medio la holganza y la incultura —incultura e incultivo, mental y material— arrastraban a este grande y desdichado pueblo a los más crueles desengaños. Embotados y entristecidos por la inacción, hartos del romanticismo pasado e incapaces para la vida práctica y laboriosa, viviendo a la sombra de glorias muertas, leyendo una Historia primitiva y falsa, sin ánimos para rectificarla y hurtarle consecuencias amargas, pero provechosas, despreciando las letras y las artes en gracia al amor de las ciencias, entonces victoriosas en el mundo (amor, sin embargo, puramente platónico, puesto que apenas un nombre de Castilla figura en la larga relación de inventores y cientistas); despreciando cuanto se ignoraba, indisciplinados, pobres y arrogantes, así vivían los españoles de fin de siglo hasta los desastres del 96.

Nada hacían los Gobiernos por la instrucción, único medio para dar disciplina, cohesión y rumbo a la opinión pública.

¿Qué era entre tanto la poesía española en aquellos años tristes y baldíos?

Muere Zorrilla perfectamente desconocido y desestimado por las castas literarias, no así por el pueblo y los profanos en general. Pudo parecer, por poco tiempo afortunadamente, que se había sobrevivido a sí mismo. El pobre viejo, amargado y olvidado, había sobrevivido solamente al romanticismo como escuela, que, en efecto, había pasado ya por completo, puesto que el mismo Echegaray —eterno mixtificador de todo lo que ofrecía probabilidad de éxito— ensayaba ya el naturalismo y hasta el simbolismo en el teatro. Pero, poeta de veras, poeta de siempre, sus últimos versos son, si cabe, mejores que los primeros, y sin perder su carácter exuberante y su riquísima vena castiza tienen ya las auras y los matices de la nueva poesía, de que son en realidad los primeros precursores. Porque este hombre, que murió más allá de los ochenta años, tuvo siempre el corazón joven

y la mente. Y en una época y en un país en que era necesario punto menos que estar fósil para ser respetado, y en que los altos puestos se ganaban generalmente por prescripción, sólo él tuvo el noble, el fuerte, el conmovedor atrevimiento de abominar en público de la fatal vejez y de las inferioridades que acarrea. Conmueve oírle exclamar en el momento de su coronación ante la Alhambra granadina, que tan dulces cosas y soberbias le dijo siempre, aquellas palabras sinceras y lamentables:

«Ya estoy viejo, ya no valgo
lo que han dicho que valía.»

Para colmo de inopia habíanse extinguido también, poco después, las dos lumbreras poéticas que se repartían el escaso entusiasmo público. Murió Campoamor en medio de la más absoluta indiferencia. Aquel gran cerebro, inquieto, matizado, pletórico de ideas, de dudas, de sutilezas mentales, era cosa tan exótica en la tierra del no pensar y del no saber, que casi como a extranjero se le había mirado, y *suspirillos germánicos* habíase llamado a sus composiciones. Hablo de la casta pseudo-literaria, repleta de retórica barata, porque, en verdad sea dicho, las mujeres leían a Campoamor con todo encanto y su obra quedó también en el pueblo. La revolución literaria que voy a reseñar someramente reivindicó luego toda su gloria. Pero no adelantemos los acontecimientos. Campoamor había muerto, y el pobre Núñez de Arce, enfermo y débil, no tenía ya fuerzas para soplar su huera trompeta inocente. Cierta energía en la versificación, pobre de léxico, vacía de ideas y sensaciones, pero muy cuidada de metro y rima, le faltaba ya, y el buen don Gaspar murió para las letras algunos años antes de fallecer definitivamente.

Así decapitada la Poesía española, quedó reducida a un escaso número de imitadores sin carácter ni fuerza alguna, entre los cuales se ve sobresalir apenas las efímeras y borrosas figuras de un Velarde, un Ferrari, un Manuel Reina. La Poesía española se moría en medio del desprecio general, entre las zumbas de Clarín y las inocentes sátiras del *Madrid Cómico,* mantenedor de la lírica festiva más insulsa del mundo. Fue ésta la época de *Madrid Cómico.* Un hombre de verdadera finura intelectual y de relativo buen gusto, Sinesio Delgado, dirigía la publicación, y en torno suyo se agrupaban nuestros lamen-

tables *vaudevillitas* y comedieros del género chico. Fue ésta la época del *género chico* y muy particularmente de los melodramas comprimidos, quinta esencia de la más odiosa cursilería literaria.

Todo entusiasmo, todo fervor era mirado desdeñosamente y nunca tuvieron los poetas, bien que merecidamente por entonces, un concepto más desdichado en la opinión general. Los libreros y editores repugnaban las colecciones de versos, rechazábanse éstos en los periódicos, y en el Ateneo de Madrid, donde tan altas cosas se han dicho, pero donde casi toda necedad ha tenido también su asiento, se discutía en serio si la forma poética estaba llamada a desaparecer.

Por tales tiempos y costumbres, y a raíz de la gran derrota, fue cuando comenzó a surgir la nueva España, y, como siempre, muy por delante la Poesía nueva. Por entonces nacieron a las letras los jóvenes que, hoy maduros, representan nuestra literatura en España y fuera de ella. Su obra, en un principio, tuvo que ser negativa y demoledora. Jamás una juventud tuvo que sacar fuerzas tan de flaqueza, ni tuvo tan pocos impulsos recibidos de la generación anterior, ni tantos ejemplos que no seguir.

Apenas aparecieron los primeros innovadores, la indiferencia general se convirtió en unánime zumba atronadora. La palabra *modernismo,* que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra literatura, era entonces un dicterio complejo de toda clase de desprecios. Y no era la protesta enemiga natural del vulgo, contrario siempre a toda novedad. A las buenas gentes se les desquiciaba su tinglado mental y se les complicaba cruelmente su saneado par de ideícas con que tan bien hallados estaban. Aullaron, pues, buenamente, como los perros a la luna, y y prorrumpieron en ineptas risotadas durante algún tiempo, y aceptaron al cabo, sin más reflexión y por instinto, en cuanto ya estuvieron un poco fanés, las vitandas novedades.

Más dura fue la lucha con los escritores, críticos y literatos, que ocupaban por entonces las cumbres del parnaso español. Lejos de iluminar a la opinión sobre las nuevas tendencias, que para ellos debieron ser cosa prevista y conocida, se mostraron tan sorprendidos e indignados como la masa general; secundaron la zumba y la

chacota y tronaron desde púlpitos más o menos altos contra el abominable *modernismo*. Bien es verdad que aquellos escritores, que se llamaban maestros y sabios porque eran viejos y no querían saber nada, sospechaban ya por dónde les vendría la muerte, y, en cuanto a los críticos, cuya obligación profesional es iluminar al vulgo caminando delante de él sin asombrarse de nada, sabido es que en España caminan detrás, consagrando lo que la gente aplaude, condenando lo que rechaza, es decir, escribiendo siempre antes de enterarse... y después de no haberse enterado.

En tales condiciones, la lucha se imponía. La lucha trae siempre los excesos consigo. De los atentados a la retórica, a la prosodia, al academismo neoclásico, que estaban en el programa, se pasó a los atentados contra el crédito literario y la obra personal de los señores del margen. Fue también preciso exagerar determinadas tendencias para romper el hielo de la indiferencia general; irritar con algún desentono los oídos reacios y adoptar ciertas *poses* para llamar la atención.

No os relataré las mil peripecias de la lucha, que todos tenéis presente, algunas de las cuales soy yo el primero en lamentar. La opinión y el tiempo han hecho ya gran justicia y continúan haciéndola. Lo que importa consignar aquí es que, conjuntamente a esta labor de rebeldía, de ataque y de demolición, la juventud poética española realizaba su obra generosa de pura Poesía, sin más interés que el del arte ni más concupiscencia que la de la gloria.

Allá por los años de 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que la que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace poco, volvió por entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por la primera vez en Madrid versos de Verlaine. Pocos estaban aquí en el secreto. Entre los pocos, Benavente, que a la sazón era silbado casi todas las noches al final de obras que habían hecho, sin embargo, las delicias del público durante toda la representación. Un gallego pobre e hidalgo, que había necesariamente de emigrar a América, emigró, en efecto, y volvió al poco tiempo con el espíritu francés, más fino de los Banvilles y Barbey d'Aurevilly mezclado al suyo clásico y archicas-

tizo. Fue Valle-Inclán el primero que sacó el modernismo a la calle, con sus cuellos *epatantes*, sus largas melenas y sus quevedos redondos. Por entonces esto representaba un valor a toda prueba. Finalmente, con uno de esos fantásticos cargos diplomáticos de ciertas republiquitas americanas, se hallaba en Madrid Rubén Darío, maestro del habla castellana, y habiendo digerido eclécticamente lo mejor de la moderna Poesía francesa. A estos elementos se unió el poeta ya entonces granado Salvador Rueda, cuya exuberante fantasía, descarriada a veces, pero poderosamente instintiva, había roto ya en cierto modo los límites retóricos y académicos.

Por una de esas coincidencias extrañas y paradójicas tan frecuentes en la vida, el primer órgano de publicidad que tuvieron los novadores fue aquel mismo *Madrid Cómico* convertido ahora en *La Vida Literaria*, que dirigía Jacinto Benavente. Allí por la vez primera se publicaron las *Cartas de mujeres* y el *Teatro fantástico*, base de todo el teatro de Benavente, obra de vida, de grande profundidad psicológica y honda poesía humana que ha venido luego triunfante a sustituir en nuestra escena a los disparatados dramones pseudo románticos que por entonces se estilaban. Allí dio a conocer don Ramón del Valle los mejores trozos de su primer libro *Femeninas*, mostrando que la prosa puede cincelarse como el más pulido verso y darle la onomatopeya propia del asunto en un hábil trabajo de orfebrería literaria.

Valle-Inclán, estilista supremo, puede enseñar a los escritores y al público cuánta era la pobreza de aquellas eminentes plumas que cultivaban el llamado estilo castizo, agarbanzado, clásico o cervantino, suprema flor del arte por aquellos tiempos. Finalmente, allí se imprimieron los primeros versos llamados modernistas, que escribían Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.

Una gran actividad con vistas a Europa había sustituido a la inercia anterior, y en todos los ramos literarios y artísticos, en general, las nuevas tendencias comenzaban a abrirse camino. La novela con Baroja y Azorín, el teatro con Benavente, la poesía lírica con Darío, Juan Ramón Jiménez, Marquina, Villaespesa.

El periodismo pudo contar desde entonces con cronistas de verdadero arte, como Gómez Carrillo. La crítica artística y filosófica con José Ortega y Gasset. Y el movimiento de renacimiento español contó con hombres del

antiguo Renacimiento, como Rusiñol, pintor, poeta, dramaturgo, y con ese enorme propulsor de ideas y conmovedor de conciencias que se llamaba don Miguel de Unamuno.

No cito sino algunas cúspides porque todos conocéis a la verdadera legión de ingenios que han ido floreciendo a nuestra vista. Legión he dicho, y tened por cierto que son tantos y tales, que bien puede España enorgullecerse de ellos y poner a sus artistas frente a los mejores de Europa. Así pudiera hacer lo mismo con los demás productos nacionales...

A la fundación de la *Vida Literaria,* siguió la de un sinnúmero de semanarios cuya vida fue efímera, brillante y loca, y que se titularon *Electra, Juventud, Revista Ibérica,* la *Revista Latina, Helios, Renacimiento,* y tantas otras creadas al calor de la juventud, independiente para todo, pero solidaria únicamente ante el amor del arte. Estas revistas, sostenidas principalmente por los poetas, lo tenían todo; escritores, suscriptores y público. Carecían solamente de administración, y como hijas pródigas de las más generosas intenciones, se arruinaban pronto y morían jóvenes. Morían, pero no sin dejar su buena huella luminosa.

Además ya no eran necesarias. Los grandes órganos de la Prensa, las altas tribunas literarias, las casas editoriales y hasta los teatros, última palabra de lo hermético, estaban abiertos a la libre emisión de las nuevas ideas y formas literarias, no sólo para los capitales del movimiento, sino para los que venían en segunda fila. La gente, y después los críticos y editores, aceptaban ya lo nuevo en todas partes. En una palabra, el modernismo había triunfado.

Y a todo esto, ¿qué es el modernismo?, me preguntarán ustedes. Y en verdad que ustedes mismos tienen un poco la culpa de que yo no pueda explicárselo muy satisfactoriamente. Palabra de origen puramente vulgar, formada por el asombro de los más ante las últimas novedades, la voz modernismo significa una cosa distinta para cada uno de los que la pronuncian. Ya dije que para éste el modernismo es la cabellera de Valle-Inclán; para aquél los cuplés del Salón Rouge; para el otro los cigarrillos turcos, y para él de más allá los muebles de Lisárraga.

Pero circunscribiéndonos a la poesía, objeto de esta charla, y aceptando la palabra, puesto que no hay otra, trataré de explicaros la cosa lo más claramente posible.

El modernismo, que realmente no existe ya, no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal. Pero relativa, no sólo a la forma externa, sino a la interna del arte. En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía. No hay que asustarse de esta palabra pronunciada en su único sentido posible. Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos, pero entiéndase bien, anárquicos y no anarquistas. No es lo mismo el no necesitar de gobierno que el predicar libertad a los salvajes.

Las viejas disciplinas, los dogmatismos estéticos que venían rigiendo, las manidas escuelas literarias poéticas, las *estrecheces académicas y los cañones de preceptiva* moral, todo eso fue lo que cayó arrollado a las primeras de cambio.

Si alguna consecuencia final grande y provechosa ha traído esa revolución en cuanto al fondo, es la de que el arte no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad. Es dar a los demás las sensaciones de lo bello, real o fantástico, a través del propio temperamento cultivado y exquisito. De modo que para ser artista basta con saber ser uno mismo.

Lo cual, entre paréntesis, es bastante difícil. Conque el modernismo lejos de ser una escuela, es el finiquito y acabamiento de todas ellas.

Los poetas españoles de este principio de siglo han aceptado, como no podía menos de suceder, lo que han encontrado de bueno y de útil en las literaturas extranjeras como medio de expresión y de promover sensaciones. Y, así, hay en ellos del simbolismo del parnasianismo y de otros *ismos* que en Europa han servido para denominar ciertas agrupaciones artísticas...

Es de notar que esta influencia europea y principalmente francesa, llegó a España, en primer término, desde la América Latina.

Respecto a la forma externa de la poesía, las innovaciones son de dos clases: retóricas y prosódicas.

Las retóricas importan poco. Se reducen a no recono-

cer la obligación de las rimas consabidas, a no aceptar determinadas reglas para algunas estrofas, rechazar ciertos artificios obligatorios y en crear nuevas y variadas formas. De modo, que esto más que atentar a la integridad del Arte Poética, es ensancharla y aumentarle algunos capítulos para que tengan que comer los maestros del porvenir. A este particular, recuerdo que toda una tarde entera me estuvo el insigne don Eduardo Benot rechazando, indignado, un soneto, porque estaba escrito en versos alejandrinos, hasta que hube de decirle que en una retórica novísima se incluían ya estas clases de composiciones con el nombre de *sonites*.

—¡Ah, pues entonces está muy bien! —exclamó el buen viejo, convencido. Y cuenta que éste era un gran revolucionario, el cual, como todos los revolucionarios, no concebía que se hicieran revoluciones, después de la suya, ni en la Retórica.

En cuanto a las novedades prosódicas ya han sido más hondas y positivas. Dejando a un lado la versificación por pies métricos que ya era conocida, pero que alcanzó gran desarrollo en los poemas primeros de Jiménez, Villaespesa y los americanos, hay que decir algo sobre la tonalidad y la música general de los versos modernos.

No concebían los prosodistas que se saliera de los acentos tónicos obligatorios, constituyentes, como Benot les llama, en cada clase de versos.

Y hubo, sin embargo, dos poderosísimas razones para salir de ellos.

La primera es la que tuvo la música para salirse de los escasos ritmos bailables y de los eternos soniquetes en que estuvo encerrada hasta la aparición de los grandes maestros alemanes. Para dar a la música expresión real y amplitud ideológica, Wagner tuvo que romper la prosodia musical de su tiempo, tuvo que buscar melodías más vagas, más matizadas, pero mucho más grandes y más fuertes. Los oídos modernos no pueden ahora soportar los antiguos valsecitos retóricos.

La segunda razón, y quizá la más fuerte, es la de que, no entrando la poesía solamente por el oído sino tratando de dar sensaciones a la vista y a la inteligencia, la isócrona repetición constante de los acentos acapara y distrae la atención del lector, molestándola y separándola de otras sensaciones más interesantes, como el redoble

de un tambor nos molestaría y nos desesperaría en momentos de contemplación o de recogimiento.

Estas son razones de puro sentido común que convencerían a un niño, pero jamás a un retórico, ni menos a un prosodista. Gracias a que esta clase de lunáticos abundan poco.

He dicho que el modernismo no existe ya, y nada más cierto, en efecto. Abiertos los caminos, rotos en el fondo los prejuicios y en la forma las trabas en cuanto al metro y la rima, fertilizado el lenguaje con savia nueva, se trataba ya de trabajar en serio y abandonando toda pose. La personalidad de cada uno de los poetas españoles ha ido cristalizando en modos y formas perfectamente diferentes, sin que haya entre ellos nada de común que permita agruparlos bajo una misma denominación de escuela secta ni tendencia.

Si alguno conserva aún algo de las primeras modalidades del modernismo, es el insigne Villaespesa, en quien prepondera ya, sin embargo, la nota cálida, luminosa de su guitarra andaluza.

Juan Ramón Jiménez acudió hace mucho tiempo a los alardes de metrificación y ha encontrado cauce para su espíritu dulce y sensitivo, cantor de lo inefable, en el asonante del más sencillo romance octosílabo, y en las claras rimas infantiles.

Eduardo Marquina, que representa una protesta contra el turrieburnismo que caracterizó en un principio a los modernistas, hace una poesía dura pero maciza de sentir y de pensar, cuya medula es un himno a la eterna renovación de la vida. Finalmente, Antonio Machado, de quien ser el hermano mayor no me impedirá decir que lo tengo por el más fuerte y hondo poeta español, trabaja para simplificar la forma hasta lo lapidario y lo popular.

No me incumbe a mí, compañero de éstos, y de los otros que no cito y que también valen, daros aquí un juicio crítico de cada uno de ellos. Ni es hora todavía. Me limitaré, pues, a leeros una composición como tipo poético del temperamento de cada uno. A vosotros juzgar y perdonar las faltas del lector.

No quisiera despedirme de vosotros sin rechazar una acusación que se nos viene haciendo constantemente a los intelectuales de hoy y, muy particularmente a los poetas,

la de no tomar parte en la vida política nacional. En cuanto a los gobiernos, hemos de confesar que no nos han llamado nunca a sus consejos, ni a los puestos importantes de la administración o la enseñanza. En cuanto a las oposiciones, que hoy medio manejan ya el cotarro y que no hacen, sin embargo, más que dificultar la obra de los gobiernos de buena fe, declaro, por mi parte, que no me son simpáticas.

Además, yo creo que la única política patriótica consiste en hacer cada uno lo suyo lo mejor que pueda. Yo hago versos y no otra cosa. Y cuando algún furioso militante me excita a tomar parte en alguna labor política o sociológica, suelo responderle como *Guerrita* a aquel otro torero, que le pedía la punta de su capote para lancear al alimón:

—Toree usted con el suyo, que el mío es de seda.

[*La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913, pp. 17-38.]

ENRIQUE DIEZ-CANEDO

RUBEN DARIO, JUAN RAMON JIMENEZ Y LOS COMIENZOS DEL MODERNISMO EN ESPAÑA

La escuela que en literatura se conoce con la denominación de «modernismo» tiene, como se sabe, por figura principal a un gran poeta de América, a Rubén Darío. Quizá la palabra escuela no sea la más propia para calificar a las tendencias literarias que bajo aquella denominación se agruparon. El modernismo es más que una escuela: es una época; y su influjo sale del campo literario para ejercerse en todos los aspectos de la vida. Como escuela literaria, no ha encontrado su denominación; pero ha ido a dar con ese nombre, y de tal suerte se le ha pegado, que ya no es posible sustituirlo por otro.

«Modernismo» parece indicar, como fuente de inspiración, lo llamado moderno, es decir, algo transitorio, como insinuó humorísticamente un poeta festivo:

El *hoy*, que a cualquiera parece moderno,
pasado mañana será *antes de ayer.*

Y nada más alejado de lo moderno, es decir, de la vida de aquellos años en que la poesía comenzó a llamarse modernista, que las famosas princesas pálidas —aunque hubiese princesas efectivas y algunas pudieran lucir la más sugestiva palidez—, como había cisnes que bogaban por los lagos con cierta unanimidad, o, por lo menos, sin que entre ellos surgiese voto particular ninguno. La princesa y el cisne vinieron a ser símbolos del modernismo, y uno y otro, en la poesía de habla española, surgieron, como es archisabido también, con sus posturas definitivas, en insignes poemas de Rubén Darío, presentes aún en todas las memorias. No consta en nuestros anales

la muerte de la princesa; del cisne se sabe que feneció, retorcido el pescuezo, a instancias de otro gran poeta: Enrique González Martínez.

Tal vez antes de andar por nuestro mundo esos símbolos se habían perfilado en los versos de una escuela extranjera, llamada, ésta sí con cierta razón, simbolista, de cuyas inspiraciones se alimentó el entusiasmo juvenil de Rubén Darío, antes de que su genio le llevara a plena realización poética de su personalidad; pero dándole pie para la creación de unas cuantas obras maestras, tan imperecederas como aquellas otras más personales y definitivas.

Con Rubén Darío, y esto tiene gran importancia, se inicia la que, aplicando un término de la historia de la arquitectura, he llamado ya en otra ocasión «influencia de retorno», o sea, un comienzo de influjo del espíritu americano en el español, que hasta entonces había dejado sentir principalmente su peso sobre las letras de América, sobre todo en lo que tiene tanto valor que casi se antepone a los otros, por lo menos en el sentir general: en las formas literarias. He aquí que Rubén Darío influye, principalmente, en las formas. Las de la poesía española, después de él, no son ya las mismas que eran.

Al lado de Rubén Darío, otros poetas americanos influyen también sobre la poesía de España, en cuestiones de forma, desde aquellos comienzos del modernismo; pero influyen de una manera adjetiva, y no con esa rotunda imposición que al genio de Rubén le estaba reservada. A su genio y a su presencia; porque la presencia del poeta en España hizo lo que tal vez a distancia no hubieran conseguido sus versos. Sin contar con que su mismo paso por la antigua metrópoli pudo contribuir al pulimento y brillo de ciertas facetas de su genio: otra «influencia de retorno».

Hablo, y he de seguir hablando aún, de Rubén Darío, en el comienzo de estas páginas, dedicadas al estudio de otro poeta, porque me parece indispensable la evocación del gran nicaragüense a quien toda la generación española que renueva el curso de aquella poesía le considera como maestro, y ese mismo poeta español, Juan Ramón Jiménez, que abre caminos tan diferentes de los suyos, le debe algunos impulsos iniciales. Por Rubén Darío ha de empezar, y va haciéndose ya costumbre de que así sea,

todo estudio de la poesía española y de su desarrollo en lo que va de siglo.

Sabido es que Rubén Darío estuvo dos veces en España: más de dos veces estuvo, pero dos de entre ellas, las primeras, tuvieron positiva importancia. De la primera, en que fue como delegado a las fiestas del cuarto centenario del Descubrimiento de América, nos quedan solamente recuerdos, los de la autobiografía, publicada en volumen, en Barcelona, 1915 (y antes en una revista dirigida por Darío en París), no organizados, como los que primeramente hubo de reunir, acerca de la segunda, en el volumen titulado *España contemporánea* (París, 1901), fruto del viaje que realizó a la España de 1898, como enviado de *La Nación*, de Buenos Aires. En este libro, sin embargo, buena parte del panorama que traza entonces de las letras españolas, corresponde al que pudo observar y conocer con motivo del primer arribo suyo al viejo país, aunque hable de modernismo y de modernistas, según hemos de ver más adelante.

En el primero conoció, sin duda, a las personalidades más relevantes, y en particular a don Juan Valera y a los de su tertulia, entre ellos al poeta Salvador Rueda, que empezaba a distinguirse con fisonomía especial, y para quien escribió el famoso *Pórtico*, publicado en 1892, al frente del libro *En tropel*, e incorporado más tarde a las *Prosas profanas*, con otros versos que dio entonces a varias revistas españolas, de las que recuerdo cierta *España y América*, que se publicaba en Barcelona, del tipo de *Ilustración* entonces corriente, y en la que campeaba, con otras composiciones, la *Sinfonía en gris mayor* y los versos a Colón, «Desgraciado Almirante»... recogidos sólo en 1907. Otros versos y prosas en *La Gran Vía* dirigida por Salvador Rueda, singularmente ciertas prosas de *Azul*.

Consideraba Darío a Campoamor, según el libro de 1901, como a uno de los santos de quienes era devoto: «Ahora es cuando hay que volver los ojos al viejo tesoro prodigado, aquella poesía tan elegante en sus sutiles arquitecturas y tan impregnadas del amargor que el labio del artista siente al primer sorbo de vida.» Este elogio, y los demás en que se muestra pródigo, guardan, por lo menos, fidelidad al espíritu que le dictó aquella décima, escrita en Chile, cuando el poeta era muy joven, y no incorporada a su obra hasta *El canto errante* (1907):

Este del cabello cano
como la piel del armiño
juntó su candor de niño
con su experiencia de anciano.
Cuando se tiene en la mano
un libro de tal varón
abeja es cada expresión,
que volando del papel
deja en los labios la miel
y pica en el corazón.

Algo perjudica a la espontaneidad de estos versos el pensar que fueron escritos para un concurso, con tema forzado; pero ello es que ponen a Darío en una relación con Campoamor, acentuada por ciertas influencias, aunque hablase luego, como se verá en seguida, de campoamorismo «lamentable», como hay influencias de Zorrilla y de Núñez de Arce en sus versos juveniles, algo distante de sus propios ideales poéticos, tal como lo vemos en su obra de madurez. De Núñez de Arce habla con respeto; de Manuel del Palacio con simpatía. De Rueda, a quien descubre en su primer viaje, le aparta para siempre, en 1901, una expresión desgraciada. Dice: «Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento... cierto es que su obra no ha sido justamente apreciada, y que, fuera de las inquinas de los retardatarios, ha tenido que padecer las mordeduras de muchos de sus colegas jóvenes... Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara: quiso tal vez ser más accesible al público y por ello se despeñó en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo. Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta, tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar.»

Ninguna mordedura de colega, joven o no, hubo de doler más a Salvador Rueda que ese «yo... que le he criado poeta», aunque tratara de explicarse después ese *criado* por errata en lugar de *creído* (menos conforme esta palabra con la expresión peculiar del poeta nicaragüense) el daño estaba hecho y no hubo reconciliación posible.

De otros poetas habla, con cierto desdén, Rubén Darío; de uno, por ejemplo: «Se nombra mucho —dice— a Ricardo Gil. He buscado sus obras, las he leído; no tengo

que daros ninguna noticia nueva.» Y, sin embargo, en Ricardo Gil, en Salvador Rueda, como en Manuel Reina y en otros más, inclusive en el más que maduro Eusebio Blasco, famoso entonces como cronista, estaban ya algunos de los gérmenes que, con mayor potencia y total eficacia, había de fecundar el genio del centroamericano. Estos gérmenes eran los de una libertad técnica que, por ejemplo, para Salvador Rueda, se cifraba en la inspiración de los metros populares o en construcciones menos espontáneas, ejemplificadas en su libro titulado *El ritmo* (1894), y para los demás en una orientación aproximada a los rumbos de la poesía francesa reciente, en temas y actitudes poéticas (parnasianos en Reina, disidentes del Parnaso en Eusebio Blasco y Rodolfo Gil, etc.). Porque lo que había de llamarse modernismo, que yo no intentaré definir aquí una vez más, entre otras cosas porque una definición escueta es acaso imposible, se concreta, para Rubén Darío, en lo que implican estos parráfos de una de sus cartas españolas, fechada en 28 de noviembre de 1899: «El formalismo tradicional por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según don Juan Valera, no puede arrancarse «ni a veinticinco tirones». Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expresión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista».

Quedémonos, de este esquema, con dos expresiones: soplo cosmopolita, expansión individual. Esta fue la gran lección que trajo a la poesía española Rubén Darío explicando por qué razones había tenido América ese movimiento antes que España: «Por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocridad.» No cabe duda de que en estas palabras de Darío hay un fondo de verdad, envuelto en no poca literatura, no ya modernista, sino de cierto sabor mohoso y añejo. Y agrega: «Orgullo tengo aquí de poder mostrar libros

como los de Lugones o Jaimes Freyre, entre los poetas»..., etcétera...

Jaimes Freyre, Lugones, Silva, y luego Casal, Gutiérrez Nájera y otros menores fueron leídos con avidez por los jóvenes, entre los cuales señala Darío en breve mención, en el grupo de los andaluces, junto a Díaz de Escobar y Arturo Reyes, al «joven Villaespesa, bello talento en vísperas de un dichoso otoño». Aún no habla de Jiménez; sólo le menciona, simplemente, como conocido entonces en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, publicada en *Mundial* de París muchos años después. Francisco Villaespesa, a mi ver, marca las mayores posibilidades de penetración del espíritu y las formas americanas en la poesía española de entonces. Su obra vastísima llena de repeticiones y tan difícil de reunir, ha hecho imposible hasta ahora el estudio meditado que se le debe. Pero si mi afirmación parece arriesgada, puede confrontarse con lo que uno de sus compañeros de las primeras horas, nuestro poeta Juan Ramón Jiménez, escribió años más tarde, en unas páginas publicadas en 1936: «Villaespesa devoraba literatura hispanoamericana, prosa y verso. No sé de dónde sacaba los libros. Es verdad que mantenía correspondencia con "todos" los poetas y prosistas hispanoamericanos, modernistas o no, porque para él lo de hispanoamericano era ya una garantía. Libros que entonces reputábamos joyas misteriosas y que en realidad eran y son libros de valor, unos más y otros menos, los tenía él, sólo él: *Ritos*, de Guillermo Valencia; *Castalia Bárbara*, de Ricardo Jaimes Freyre; *Cuentos de color*, de Manuel Díaz Rodríguez; *Los crepúsculos del Jardín* [1], de Leopoldo Lugones; *Perlas negras*, de Amado Nervo...»

Estos libros pasaban, probablemente, de mano en mano, hasta dar en las librerías de viejo. Así he comprado yo algunos de ellos. Jiménez dice: «Aquel primer libro de Rubén Darío, que Francisco Villaespesa y yo leíamos embriagados en aquel ejemplar único de Salvador Rueda.» Los libros de los poetas que se imprimían bajo el signo de Villaespesa llevaban todos dedicatorias de simples poesías, o aun dedicaban el volumen entero a escritores de América. En los primeros libros de Jiménez se ve un ejemplo de esto: «Cuando recibí la edición —cuenta él, refiriéndose a la de sus libros iniciales— me encontré

---

[1] Quiere decir *Las montañas de oro. Los crepúsculos del Jardín* es de 1905.

con que Villaespesa había dedicado "todos" mis poemas a sus amigos y correspondientes hispanoamericanos, portugueses o filipinos, o yo no sé de dónde, pues a muchos de ellos yo no los conocía más que de oídas de Villaespesa. Mis dedicatorias eran sólo a personas, Rubén Darío, Reina, Rueda, Valle-Inclán, etc., a quienes yo conocía.»

Villaespesa publicaba también, en sus revistas muertas a poco de nacer, por lo general, o en otras más difundidas, algunas de ellas de determinado cariz político, versos americanos de autores hoy gloriosos, y a través de esas publicaciones se ejercieron influencias insospechadas. ¿Quién diría, por ejemplo, que un autor tan comedido y tradicional como el autor de *El Ama,* José María Gabriel y Galán, había de imitar muy de cerca el *Nocturno* de Silva? De él son, sin embargo, estos versos titulados *Confidencia* (no incorporados, que yo sepa, a las obras de Gabriel y Galán como no sea en las ediciones más recientes, que desconozco):

Tú no sabes,
que en mis días de mortales desalientos pavorosos
y en las horas tan vacías de mis noches solitarias
cuando el mundo me abandona,
cuando duermen los que aman,
cuando sólo tengo enfrente los asaltos del hastío,
cuando el alma,
cuando el alma combate afligida
con el ansia de todas las ansias,
con el peso de todas las dudas,
con las sales de todas las lágrimas
con el fuego de todas las fiebres,
con el hipo de todas las náuseas,
la implacable vaga sombra femenina, misteriosa,
como nuncio de consuelos que los cielos me enviaran,
viene a verme con las alas extendidas,
viene a verme cual paloma enamorada,
y disipa en mi cerebro la pesada calentura
con el roce de las puntas de sus alas...
¡con el roce de las puntas
de sus alas nacaradas!

Estos ritmos, fundados en la repetición de un pie de pocas sílabas, en cuyo origen ha de verse el ejemplo de Salvador Rueda, cuya influencia tampoco está bien estudiada, fueron usados con profusión por los primeros poetas españoles del modernismo (recuérdese también «La página blanca», de Darío, en *Prosas profanas,* y alguna otra composición, aunque su sistema rítmico es muy otro),

y, entre ellos, por nuestro Juan Ramón Jiménez, en varias poesías de *Ninfeas*, según veremos más adelante.

Claro está que entre todos esos libros los más solicitados eran, sin duda, los del propio Rubén Darío, *Azul*, *Prosas profanas*, *Los raros*. En una de las primeras cartas que escribió al maestro, Juan Ramón Jiménez, le decía: «Quisiera que me dijese usted dónde podría encontrar *Los raros;* aquí en las librerías no lo tienen» [2].

Ni *Los raros* ni la generalidad de los libros americanos se encontraban entonces en las librerías [3]. Y precisamente *Los raros*, como respondiendo a su nombre, eran, en su rareza, una de las guías más preciosas, buscada con ahínco por todos. Cuando su autor, al reimprimirlo en Barcelona el año 1905, lo consideraba de nuevo, confesando algunas flaquezas en sus ídolos de antaño, profesaba que en él «restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza». Estas dotes perennes atraían a los que eran mozos a la sazón, y de los hombres leídos, acaso por primera vez, en sus páginas, saltaban a las fuentes originales. Allí se trataba de Edgar Allan Poe, de Paul Verlaine, de Villiers de l'Isle Adam, de León Blox, de Jean Moréas, de Lautréamont, de Ibsen, de José Martí, de Eugenio de Castro, de otras figuras menores. Sólo algunas de ellas empezaban a ser accesibles. A Ibsen le traducía *La España Moderna* y le representaban, en sus giras, los grandes actores italianos. De Poe eran casi populares los cuentos. A Martí sólo se le conocía entonces en su aspecto político: era un «cabecilla», un «insurrecto». Los más de aquellos «raros» eran franceses, y quizá sobre algunos de los que no lo eran llamó primeramente la atención de Rubén Darío la máxima revista francesa del tiempo, el *Mercure de France*. El paso era fácil de *Los raros* al *Mercure* (y a las otras revistas menores, *La plume*, *L'Ermitage*, etc.). Los jóvenes de España hicieron

[2] Alberto Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, Santiago de Chile, 1940.

[3] Quiero decir los libros de producción americana corriente. No hay que olvidar que la colección de Escritores Castellanos había impreso obras de Bello, José Eusebio Caro y otros autores; que la Biblioteca Clásica había incluido entre sus traducciones las de Caro, Montes de Oca y otros: que la Academia había publicado en Antología en cuatro tomos y que Valera, Menéndez Pelayo, Cañete, etc., y poco después Unamuno, en *La lectura*, habían estudiado a ciertos autores.

pronto el tránsito y fueron a conocer por sí mismos aquello de que les hablaba Darío, secundado muy pronto por Enrique Gómez Carrillo, con sus *Letras extranjeras*, y más adelante con *El modernismo* (1905), y aun otros escritores americanos con libros que son como afluentes de *Los raros;* por ejemplo, el uruguayo Víctor Pérez Petit, con *Los modernistas* (1902).

Nos daba también *Los raros* un índice de las lecturas recientes de Darío y un atisbo sobre sus afinidades espirituales. Acatando al maestro, encontrábanse sus caminos de formación, y muchos se lanzaban a explorarlos. De este modo la influencia de Rubén Darío llevaba a las letras de España no sólo un aliento de América, sino amplias perspectivas universales; porque es de notar que la literatura francesa que más influía sobre él estaba impregnada de un internacionalismo, ignorada por las revistas que, en períodos anteriores, llevaron la dirección del espíritu francés. Si la *Revue des deux mondes* se asomaba, por ejemplo, a la literatura inglesa, en un espíritu conservador, el *Mercure de France* daba entrada, en sus crónicas y reseñas, y aun en sus páginas principales, a las letras de todos los países, y ello en un tono de franca novedad revolucionaria. Los críticos españoles de antaño eran fieles de la *Revue des deux mondes;* doña Emilia Pardo Bazán, el mismo Clarín; la generación nueva hizo del *Mercure* su guía predilecto, y entró por esa puerta en el espíritu de sus tiempos. ¿Se hubiera llegado a esto sin Rubén Darío? Tan absurda sería hoy la afirmativa como la negativa. El hecho, el hecho histórico, es éste: la presencia del autor de *Prosas profanas* en la España de 1898 fue decisiva para la marcha de las letras españolas.

Vivían aún, en la mayor parte, los hombres que en 1892 constituían el severo parnaso, en su gloria madrileña o provinciana, en sus sillones de la Academia o en las direcciones de los periódicos; pero aquella generación había pasado por el más rudo golpe. Había visto desaparecer los últimos restos del imperio hispano, y, sobreviviéndole, se sobrevivía. Empezaban a sonar otros nombres, los de una nueva generación que llegaba a punto de madurez, con ideales muy distintos, como crecida en una atmósfera extraña a aquella confianza antigua, mecida en sus sitiales por el canto de unos fantasmas que, prontos a desvanecerse, aún concertaban notas de orgullo y no

creían inmediato el instante del anochecer en aquellos dominios, gracias a los cuales para España «no se ponía el sol». Los hombres nuevos entraban en la vida pública con perspectivas de humillación y pobreza. Investigaban las causas de la gran catástrofe, y, muchos de ellos, se entregaban a la desesperación, renegaban de un pasado engañoso y sentíanse atraídos por la más risueña Europa, harto ajena, también ella, entonces a las pavorosas tormentas que sólo tardarían unos años en descargar sus ímpetus. Eran los de aquella que se llamó «generación del 98», concretando la denominación a un grupo reducido que habría de superar la primera tormenta para sucumbir ante la segunda acometida que, apenas pasada la primera, empezó a incubarse, para sucumbir en plena gloria o en triste renunciamiento; pero realizada ya del todo su obra, la que le da carácter y se lo imprime a toda una época de la literatura hispana.

Háblase cuando se trata de la generación del 98 de unos cuantos autores, novelistas, filósofos, «ensayistas» (entonces comienza a usarse el término), que en revistas y diarios empiezan a dar muestras de su genio o de su ingenio; en los mismos lugares, y más aún, en las revistas de corta tirada y vida breve, al lado de ellos, surge una pléyade de poetas que reciben de Darío y de su poesía, nueva en el sentimiento y en la técnica, el impulso inicial. Juntos con los primeros entran en el combate, y contra ellos, o mejor, contra sus tanteos y exageraciones, se dirigen los denuestos y las burlas de la rutina; barajando palabras en que entran nombres de escuelas efímeras y alusiones rastreras, se les llama, además de «modernistas», decadentes, delicuescentes, estetas. El vocablo «esteta» casi se convierte, por lo menos en el ánimo de los que lo esgrimen torcidamente, en verdadero insulto. Pero las aguas no tardan mucho en apaciguarse. De las pequeñas revistas del 98, los más fuertes conquistan pronto los baluartes más firmes. Los libros de la nueva generación se abren paso, entre ellos los de los poetas. Los versos de Unamuno no se recogen hasta 1907; los de Valle-Inclán aparecen el mismo año, recién escritos; pero Villaespesa y Marquina desde antes de 1900, Manuel Machado desde 1902, Antonio Machado desde 1903, año, asimismo, de la *Paz del sendero*, de Pérez de Ayala, entran ya en los estantes a que se incorpora, resplandeciente, impreso en Madrid, en 1905, el nuevo libro de Rubén,

Cantos de vida y esperanza. ¿Quién vuelve a hablar de decadentismo?

No todos estos poetas merecían tampoco la denominación de modernistas. A Unamuno, por supuesto, nadie se la hubiese aplicado. Su concepto de la poesía es muy distinto. El no acaricia la palabra, buscándole visos, graduando matices, dándole valor en sí; la rompe, para sacarle de las entrañas la idea. Su música es también otra. Recordaría la de la métrica clásica, si no fuese por la misma violencia que le gusta hacer a los ritmos, como si trabajara siempre con materia dura. Tampoco es modernista Eduardo Marquina, que llega de otras fuentes. Compañero de la nueva generación catalana, diríase que tiene aquel acento; y cuando, por el camino del teatro, vuelve en cierto modo, en cierto modo nada más, a la versificación corriente desde la escena romántica, se le ve empeñado en adaptarse a sus maneras, no lográndolo siempre; sin lograrlo, ésta es la verdad, en sus mejores momentos. En cambio, Villaespesa y los Machados, Pérez de Ayala y Juan Ramón Jiménez, encarnan en aquellos comienzos de siglo lo que se daba en llamar «modernismo» acompañados por una cohorte de poetas menores, muchos hoy del todo olvidados, y no siempre con justicia. Si cierta antología que apareció en 1906, no diré ordenada sino acopiada por Emilio Carrere, *La corte de los poetas*, fuese lo que pretendía ser, y no un cúmulo informe de versos buenos y malos de los poetas de España y América, tendríamos en ella un texto útil para reparar olvidos y atisbar direcciones. Pero también éste es trabajo que está por hacer. Todos los poetas llamados «modernistas» sobreviven al modernismo, que es sólo un tránsito: para los mejores, el comienzo de una liberación que los lleva en seguida por los caminos propios.

Así ocurre con Juan Ramón Jiménez. Este escribe, en 1936: «En realidad, mi relación con Villaespesa había terminado, 1902, con mi modernismo.»

[*El Hijo Pródigo* (México, diciembre, 1943), 145-151.]

JUAN RAMON JIMENEZ

EL MODERNISMO POETICO EN ESPAÑA Y EN HISPANOAMERICA

—«¿Tú eres *modernista,* Juan Ramón? —me dijo de pronto María Francisca Coronel, la Ninfa mayor del Parnaso moguereño, buena y bella amiga mía que admiraba mis dotes poéticas de adolescente—. Julio del Mazo me ha contado que en el Ateneo de Sevilla se dice que tú eres *ahora* modernista. Díme tú qué es eso.»

(Tengo que hablar hoy de mí, y bastante, amigos míos, que no sé quiénes sois ni sabéis cómo soy, porque estoy hablando como parte y testigo principales al mismo tiempo, del *modernismo,* y casi desde sus comienzos, que fueron los míos, y como este *Alerta* es historia y crítica mías del modernismo, crítica, historia y anécdota entrarán en su trama, y visto todo desde mi caso. Pero en lo mío sólo seré histórico, no os preocupéis. La historia jeneral será el pasado, del presente y del futuro.)

Era la primera vez que yo oía la palabrita *modernista,* y me sonó limpia, fresca y simpática en labios de la Ninfa. Y la oía aplicada nada menos que a mí. ¿Qué significaba aquello?

Yo acababa de publicar en Huelva, Sevilla y Madrid algunos poemas con versos como éstos:

por la risa de plata de las verdes estrellas,
entre blanca aureola de nardos soñolientos,
con el suave empuje de sus olas doradas,
en la escala celeste del alma de la luna,
y las rosas enrojecen con la fuerza de su risa.

o con estrofas como ésta:

Las moradas sombras de la tarde muerta
por el hondo valle lentas resbalaban;

la selva sombría
se quedó en silencio, grande y solitaria.
Cortando con lumbre las siluetas largas, largas y espectrales
de los negros árboles,
asomó la luna por el alto monte su gran cara pálida.

Y había escrito, sin duda, estos versos, porque había leído en *La Ilustración Española y Americana* de casa de mi hermana Ignacia, muy amiga de revistas, el májico poema *Cosas del Cid*, de Rubén Darío, y en *El Gato Negro* de Barcelona, que yo recibía y al que mandaba ver sos y dibujos, el para mí entonces extravagante *Friso*, de Rubén Darío, y en *Vida Nueva*, de Madrid, donde yo colaboraba frecuentemente, *Urna votiva*, esa joya de la palabra y el ritmo nuevos de Rubén Darío. Y Rubén Darío estaba en Madrid, enviado por *La Nación*, de Buenos Aires. Yo lo sabía porque *Vida Nueva* había publicado un saludo al grande nicaragüense diciendo que «sus brazos unían América con España», o algo parecido.

Muy escitado con aquello de *modernista*, que yo era, me fui a Sevilla a ver a mis amigos de *El Programa*, *Hojas Sueltas* y *La Quincena*. Don José Lamarque de Novoa, protector del primero de estos periódicos literarios, me recibió asombrado y me dijo: —«¿Ya está usted imitando a esos tontos del futraque, como Salvador Rueda?» Yo, un poco colorado, le dije que *Los Camafeos* de Rueda me gustaban, pero que los versos de Rubén Darío me gustaban más. —«¿Y quién es Rubén Darío? ¡Otro cursi, sin duda! » Don José Lamarque me escribía casi diariamente, animándome en la poesía que yo había escrito hasta entonces, sobre todo en la que seguía las huellas madrileñas más corrientes del siglo XIX, porque tampoco le gustaban los poetas españoles dialectales, que a mí me enardecían. Y cuando le gustaba más un soneto o un romance míos, me mandaba unos magníficos cajones de naranjas de sangre, de su finca de Dos Hermanas, donde él y su mujer, doña Antonia Díaz de Lamarque, escritora como él, revivían tiempos pasados españoles, vistiéndose con trajes anacrónicos y representando escenas de serenatas trovadorescas. Don José Lamarque me daba siempre consejos y me decía que leyera a don José de Velilla su hermana doña Mercedes, a don Luis Montoto y Raustentrausch, a don Francisco Rodríguez Marín y otros que formaban la peña poética sevillana del instante pasado, y que me dejase de aquellas revistas de Madrid,

que no sabían nada de poesía. *Hojas Sueltas* y *La Quincena* significaban el tránsito de Sevilla a lo más moderno. Yo era un niño mimado en las dos redacciones. *Hojas Sueltas* la hacía un Dionisio de las Heras, especie de Quijote del periodismo, y los de *La Quincena*, el mejor grupo, con Juan Centeno, Timoteo Orbe y otros, habían fundado un centro de cultivo —*La Biblioteca*— en un piso que constaba de una buena biblioteca jeneral con su mesa de revistas, y otra sala de distracción.

En una reunión dada en honor mío, les leí casi todo mi libro *Nubes*, que yo estaba terminando, y que se componía de una mitad de poesía anterior y otra modernista. La primera mitad, escrita desde mis 15 años, constaba de poemas como este romance heiniano, según las traducciones donde yo leía entonces a Heine:

Conmigo duermen mis penas
por la noche, fatigadas
de la lucha que en el día
sostuvieron con mi alma.

Pero con el descansar,
igual que yo ellas descansan
y con nueva y mayor furia,
al despuntar la mañana,
a mi corazón despiertan
para ofrecerle batalla.

y como estas estancias a lo Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, o Jacinto Verdaguer

Del blanco cementerio
en un rincón tranquilo,
como un cesto de flores
está el alegre patio de los niños.

Nidos de las palomas,
tan blancos son los nichos;
allí no llora el sauce
su lagrimeo fúnebre y sombrío.

Doradas siemprevivas,
inmaculados lirios,
jeranios y jazmines
perfuman aquel májico recinto.

Azules mariposas,
en amorosos jiros,
imprimen blandos besos
en las cruces sencillas de los nichos.

Y flotan en los aires
encantadores ritmos
¡los cánticos de oro
que entonarán las almas de los niños!

y como este soneto:

Tú, Señor, que de tierra me has formado
¿por qué me has de volver de nuevo tierra?
¿por qué me has de matar? Yo amo la guerra,
no quiero ser creado y desechado.

Mi pensamiento busca el ignorado
palacio donde la verdad se encierra
y a conseguir esa verdad se aferra
y lucha y se revuelve encadenado.

Yo creo en ti, mas abre mis prisiones,
deja que libre vaya por el mundo
deja que sola vuele al fin mi frente...

¿Han de servir tan blancas ilusiones,
para comida de un gusano inmundo?
¡No me importa luchar eternamente!

Mucho mejor, más firme, me parece a mí, que los equivalentes de Núñez de Arce y compañía, de Madrid.

Críticos de los periódicos donde yo colaboraba (los ya citados y otros, porque mi entusiasmo tenía una fertilidad inmensa) habían escrito que yo era «el más pensativo de los poetas jóvenes españoles», «sentido y brillante», «delicado y anárquico al mismo tiempo» y «como un arbusto que amenazara al cielo con sus flores». Fue cuando el proceso famoso de los presos de Montjuich, y yo escribí con ese motivo varios poemas más o menos anarquistas, *Dichoso, La guardilla,* etc., y traduje varios de Ibsen, *El minero, A mi amigo el orador revolucionario, Pajarero y pájaro,* entre otros, a ruego de Dionisio Pérez, director de *Vida Nueva,* quien me envió la traducción en prosa española (con algunos disparates mayúsculos, como luego comprobé y que han quedado a mi cargo) para que yo la versificara a mi antojo. Timoteo Orbe, un vasco muy intelijente y culto, crítico de la minoría de aquella Sevilla de aquellos ciegos años míos, y a quien yo le había dejado antes el manuscrito de mi libro *Nubes,* me dijo: «No quite la parte primera, Juanito, y mire bien lo de la segunda. Cuidado con esos *mercuriales* franceses y de la joven América.» Yo no lo oí del todo, porque, en la mesa de revistas de *La Biblioteca,* había encontrado *La Espa-*

ña Moderna (una muy vieja de Madrid, que, por no sé qué asunto de su director don José Lázaro Galdeano, publicaba colaboración hispanoamericana en cada número), con dos poemas, nuevos para mí, de Rubén Darío, *Hidalgos* y *Sor María,* y me los estaba bebiendo embriagado.

Días después, otra vez yo en Moguer, y con motivo de la publicación en *Vida Nueva* (con retrato mío y todo) de dichas traducciones de Ibsen y de otro poema mío, más anárquico que ninguno, escrito al margen de ellas y titulado *Las amantes del miserable,* recibí una tarjeta postal de Francisco Villaespesa, que ya me había mandado su librito *Luchas,* influido por Salvador Díaz Mirón y Rueda, en la que me llamaba *hermano* y me invitaba a ir a Madrid *a luchar* con él por el modernismo. Villaespesa se considera en todo momento *un luchador,* la poesía era para él *una lucha.* Y la tarjeta venía firmada también ¡por Rubén Darío! ¡¡Rubén Darío!! Mi casa blanca y verde se llenó toda, tan grande, de estraños espejismos y ecos májicos. El patio de mármol, el de las flores, los corrales, las escaleras, la azotea, el mirador, el largo balcón de quince metros, todo vibraba con el nombre de Rubén Darío. Era para mí como si el sol grana que yo veía romper, cada aurora, en mi caballo galopante, los blancores crudos y mates de los pinos de mi Fuentepiña, se me hubiese metido en la cabeza. Yo modernista, yo llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío; yo dieciocho años y el mundo por delante, con una familia que alentaba mis sueños y que me permitía ir adonde yo quisiera. ¡Qué locura, qué frenesí, qué paraíso!

Antes de salir yo para Madrid, Villaespesa me había mandado un montón de revistas hispanoamericanas. En ellas encontré, por vez primera, alguno de los nombres de aquellos poetas *distintos,* que habían aparecido, como astros nuevos de diversa magnitud, por los países, fascinadores para mí desde niño, de la América española: Salvador Díaz Mirón, Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones, Guillermo Valencia, Manuel González Prada, Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, José Juan Tablada, Leopoldo Díaz, ¿otros?, y siempre Rubén Darío, Rubén Darío, Rubén Darío. Villaespesa y yo nos carteábamos a diario, y algunos días varias veces, y él me hablaba de glorias azules

y viajes exóticos. El nombre de Salvador Rueda, a quien yo trataba ya también por carta, y que me había enviado sus *Camafeos,* con dedicatoria halagüeña, se quedó unido en mí al de estos flamantes poetas. Entre los *Camafeos,* había sonetos de una belleza colorista indudable y nueva, que se me quedaban vibrando en la imajinación y eran equivalentes a los poemas de los hispanoamericanos. Por ejemplo, éste de los *Pavos Reales,* que empieza así:

Cuando vuelvo cantando por los trigales,
ya al morir entre púrpuras el sol caído...

En conjunto, Rueda me gustaba menos que Rosalía de Castro o que Verdaguer, cuyos versos sensitivos y hondos me latían en las venas de las sienes con golpes de estrellas matizadas, que la luz grande de Rubén Darío no llegaba a disipar en lo más hondo de mi ser. Y con estas estrellas permanentes y con Rubén Darío, como la luna en el mismo cielo que el sol y las estrellas, siempre Bécquer.

(Nunca oí a Rubén Darío hablar de estos finos, profundos poetas rejionales y dialectales, tan importantes en la evolución de nuestra poesía española, desde la Edad Media y a través del Renacimiento y el Neoclasicismo. Ni recuerdo ahora, aquí casi sin libros, si escribió algo de ellos. Siguen la línea que queda anhelante en Cristóbal de Castillejo, ya palpitada por Jorge Manrique y Gil Vicente, que cojen luego Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Lope de Vega y Bécquer, y la unen a nosotros. Y en nuestro modernismo español fue y es muy importante el elemento popular, tan rico en dichos poetas y tan dentro de varios de nosotros —Miguel de Unamuno, Antonio Machado, J. R. J., José Moreno Villa, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y otros— aunque con sentido tan diferente de cada uno. Tampoco se asomó Rubén Darío a la *Institución Libre de Enseñanza,* donde se fraguó, antes que con la jeneración del 98, la unión entre lo popular y lo aristocrático, lo aristocrático de intemperie, no se olvide. Manuel Bartolomé Cossío estudiaba con exaltación a El Greco, cuya importancia capital ya señaló Bécquer de pasada, con su exquisita clarividencia. La *Institución* fue el verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual que yo promulgo: poca necesidad material y mucha ideal. Más tarde

yo llevé la obra de Rubén Darío a la *Institución* y fue gozada por aquellos hombres abiertos, con algún reparo sobre lo más decadente. Es curioso que Rubén Darío viera claro en su crónica *La tristeza andaluza*, que escribió sobre mis *Arias tristes*, que la copla de mi tierra cantaba en ellas: lo que los críticos españoles no vieron.)

... El sol, venía yo diciendo. Aquel vacío pedante de Vargas Vila, le dijo una vez a Rubén Darío, delante de mí: —«Rubén, tú eres el sol de Nicaragua, yo el de Colombia. Cuando yo no soy Vargas Vila, soy d'Annunzio; cuando tú no eres Rubén Darío, eres Víctor Hugo.» En todo caso, Rubén Darío era mi sol, era el sol de Nicaragua y de muchos muchachos y países más. Y aquel sol fue de aurora para los españoles, y esa aurora venía, nadie lo duda, fuera por donde fuera, de la América de nuestra lengua. ¿Cómo y por qué venía? Entonces yo no lo pensaba siquiera, me ofuscaba la luz y nada más. Luego lo he pensado muchas veces y creo que fue así:

Por aquel tiempo, las familias pudientes hispanoamericanas viajaban mucho por Europa, Francia sobre todo. Algunas vivían casi en Francia y hasta olvidaban el español. Los países hispanoamericanos tenían el buen gusto de enviar a Europa, como diplomáticos, a algunos de sus mejores poetas, que así se ponían en contacto con la cultura mayor del mundo. Uno de los dos José María de Heredia, los cubanos, se había hecho francés, escribió en francés sus *Trophées* y casó a sus hijas con conocidos poetas franceses. Este Heredia fue uno de los más queridos parnasianos, y Rubén Darío lo saludó en un *Medallón* de los de *Azul*, que luego he visto suprimido en ediciones posteriores del libro precioso. La política ignorante y fácil de algunos españoles, entonces en el candelero del mando, desvió de España y de la cultura española la ilusión de muchos buenos hispanoamericanos, y la guerra de Cuba removió el encono entre los poco comprensivos de los dos lados. Porque en España, muchos éramos partidarios de la independencia cubana y protestábamos de la guerra con Cuba, con todo el fuego de nuestra sangre. Toda Hispanoamérica, que había sorbido el siglo XVIII francés de Francia y de España, sorbía de Francia el siglo XIX, desde los románticos a los simbolistas. Es claro que era la cultura poética más alta del mundo en ese instante, si se esceptúa, y había que esceptuarla, a Inglaterra. Los Estados Unidos estaban encima,

y Poe y Whitman vivían, en obra o vida, ante Hispanoamérica, José Martí conoció a Whitman el día de su apoteosis y escribió sobre él; y Rubén Darío, tal vez a través de Martí, lo saludó en otro de los citados *Medallones*. Poe, muy traducido por poetas hispanoamericanos, influyó, con *El Cuervo,* en el *Nocturno* mayor de Silva, por ejemplo. Y los Estados Unidos estaban acariciando a las Antillas, deseosos de una realidad más o menos heroica, asegurada de antemano por su poderío, que los sacara de aquel marasmo jeneral, tan análogo por otra parte al de España.

Pero Rubén Darío, síntesis de toda esta novedad poética de Francia, amaba a España como un niño, y vino a España cargado de lo que le podía dar: poesía. Bien nos la dio en poemas como el saludo *Al Rey Oscar,* en la *Oda a Roosevelt,* en *Cyrano en España,* en *La salutación del optimista* luego, y en tantos otros de sus poemas españoles. Porque Rubén Darío no mezclaba el legado poético español con la política y, por otra parte, ese legado poético español estaba respondiendo de la mejor España.

Toda esta nutrición espiritual e intelectual empezó a dar brotes por todos los países hispanoamericanos. Fueron apareciendo los poetas *distintos* que antes he citado, y que vienen también en Rubén Darío y con Rubén Darío a nosotros en el momento de más auje del *modernismo*. Rubén Darío vive en Madrid, con el mismo rango de cronista que Martí, su antecesor, en *La Nación* o en España, o, nuevo Martí, era otro enamorado de España, revuelto en cuerpo y alma contra la injusticia. Rubén Darío fue considerado como amigo y maestro por una parte de la jeneración del 98, influida de algunos de *los raros,* de Rubén Darío y otros raros: Ibsen, Nietzsche, Maeterlinck... Jacinto Benavente, príncipe entonces de aquel renacimiento, lo admiraba franco; Ramón del Valle Inclán lo leía, lo releía y lo citaba y copiaría luego; los demás, con los pintores correspondientes, lo rodeaban, lo mimaban, lo querían, lo trataban como a un niñote jenial y extraño. Los más jóvenes aspirantes a poetas. lo buscaban. Villaespesa le servía de paje y yo lo reparaba un poco más de lejos. Rubén Darío mismo nos iba dando los libros que recibía de sus amigos modernistas de América. A mí, por ejemplo, *Castalia Bárbara,* de Jaimes Freyre, cuadrado, cubierta rosa y oro; a Villaespesa, *Ritos,* de Valencia, cubierta celeste y alargado sutil. En

El Gato Negro, donde Benavente tenía su tertulia más jeneral, yo, la única vez que fui, lo oí leer *Las Cigüeñas,* de Valencia, con su voz susurrada. El joven animador Pedro González Blanco recitaba por todas partes el *Nocturno,* de Silva. Villaespesa gritaba por el paseo de Recoletos y la calle de Alcalá, en la cara misma de las muchachas, la *Sonatina, Los Crepúsculos del Jardín, Deseos.* Alrededor de Rubén Darío, en casa de Pidoux (licores selectos), se reunían, grupo tras grupo, extraños entes españoles, hispanoamericanos, franceses, despatriados, a leer *Cosas del Cid,* que un mes antes había yo leído solo en Moguer, ya lo dije.

Una mañana, estando yo en casa de Rubén Darío, recibió un cable de *La Nación,* ordenándole que saliera en el acto para París. Rubén Darío, loco, dejó todo en aquel Madrid ya tan suyo. Paca con niño dentro, libros que pasaron a poder de Villaespesa, Víctor Hugo completo, edición popular, entre otros. Y la misma noche tomó el tren para París, intentando por el camino rehacer su francés escaso, y confiadísimo para lo que fuese en aquel dije de Enrique Gómez Carrillo, como administrador y secretario. ¡Ay de mi Rubén Darío! Lo despedimos, en la estación del Norte, que yo recuerde, Ramiro de Maeztu, Francisco Grandmontagne, Valle Inclán, Antonio Palomero, Villaespesa y yo. No he olvidado nunca la mirada de Rubén Darío a los álamos blancos del norte crepuscular y fresco de la primavera, por la boca de la estación. Ya el tren saliendo, cojida al furgón de cola, Paca, con mantón de cuadros y el niño secreto. (Después Rubén Darío llamó a madre e hijo a París.)

Yo volví pronto a Moguer, porque la falta de Rubén Darío y la irresponsabilidad de Villaespesa me habían oscurecido las dos primaveras. Villaespesa se quedó encargado de mis libros *Almas de violeta* y *Ninfeas,* en los que descompuse *Nubes,* tras mucho romper y dudar.

Ya he dicho otras veces que Villaespesa dedicó todos los poemas que yo no había dedicado en esos dos libros, a escritores hispanoamericanos, y mandó las ediciones completas a América. Yo sólo recibí algunos ejemplares, y fue una pena, porque si no hubiese podido quemar luego aquellos libros impresos en morado y verde, como ahora otros de otros jóvenes, y que estarán burlándose de mí por sus escondrijos. Mi padre murió y yo, triste y perdido, que lo quería tanto, salí de Moguer para

Francia. Viaje y Francia me hicieron reaccionar contra el modernismo, digo contra mi modernismo, porque yo estaba comprendiendo ya que no era aquel entonces mi camino. Y volví por el de Bécquer, mis rejionales y mis extranjeros de antes, a mi primer estilo, con la seguridad instintiva de llegar algún día a mí mismo, y a lo nuevo que yo entreveía y necesitaba, por mi propio ser interior. En Burdeos, donde viví un año, escribí la mayor parte de mis *Rimas*, tituladas así por Bécquer, como Rubén Darío tituló por Bécquer las suyas, tan bellas algunas; y me aficioné a los nuevos poetas franceses del *Mercure*, cuyos libros yo podía comprar en las librerías vecinas. Francis Jammes vivía allí cerca. Al año siguiente, de vuelta en Madrid, publiqué un librillo demasiado sentimental, peligros de la reacción y de la enfermedad juvenil.

En mi sanatorio, que yo elejí por no vivir en las calles, sino en el campo, al que yo estaba tan acostumbrado (y que no era, falseador Ramón Gómez de la Serna, de mi amigo y maestro el doctor Luis Simarro), nos reuníamos durante aquellos dos años Villaespesa, otra vez; Rueda, Valle Inclán, Gregorio Martínez Sierra, Viriato Díaz Pérez, los Machado, ya de vuelta definitiva en Madrid, y algunas muchachas hermanas, parientes o amigas de algunos de ellos. Los Machado, de más edad que yo, publicaron sus libros *Alma* y *Soledades*, en los que está, para mí, lo mejor de la obra de los dos; un simbolismo modernista contenido, con dejos españoles populares y cultos; simbolismo, entiéndase bien, no parnasianismo, en lo mejor de los poemas. Manuel, más influido por Verlaine, y Antonio, contra lo que han repetido siempre otros, que no yo, por Rubén Darío. Villaespesa publicó *El Alto de los Bohemios*, libro que la crítica amistosa saludó como *grande;* yo, mis *Arias tristes*, que influyó, por desgracia, en América y en España, con su lamentable pesimismo necio.

Miguel de Unamuno, que tardaría algunos años en publicar sus *Poesías*, influyó mucho, desde el primer momento, con sus ideas en Antonio Machado, Rubén Darío pasó por enmedio de nosotros de prisa, camino de Málaga, a curarse una bronquitis alcohólica con el clima inocente; y desde allí me mandó para la revista *Helios*, que hacíamos Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Pedro González Blanco y yo, entre otros, la soberbia

Oda a Roosevelt, y a los de *Alma Española*, «Yo soy aquel que ayer no más decía», dos poemas que, como más tarde la *Salutación del optimista*, promovieron una gloria de admiraciones. Francisco A. de Icaza lloró de emoción cuando yo, en un tranvía, le enseñé el manuscrito de la *Oda*, regalado por mí a la *Hispanic Society* de Nueva York años después. De regreso a París, Rubén Darío me confió los manuscritos de sus *Cantos de Vida y Esperanza* para que yo cuidase del libro en la imprenta. Yo me había traído de Francia muchos libros: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Corbière, Baudelaire, que me iban alejando más de Rubén Darío y llenando de reflejos más íntimos y latentes el camino particular de mi romance y mi canción.

Y los modernistas españoles nos dispersamos. Antonio Machado se fue al Instituto de Soria a enseñar francés; no sé a dónde Manuel Machado ni Villaespesa. Yo vivía entonces ya en la casa del doctor Simarro, quien me invitó a acompañarlo, con Nicolás Achúcarro, su discípulo, al morir su mujer, pues no podía soportar la soledad, y pensó darse un tiro. En aquella casa, llena de libros de todas clases, leí mucho, y por vez primera a Nietzsche. Veía más a Martínez Sierra, y por él conocí a Santiago Rusiñol y a otros modernistas catalanes. José Carner y Gabriel Miró me enviaron sus primeros libros, tan bellos. Y, con mi acostumbrada nostaljia de Andalucía, me volví a Moguer y allí me estuve siete años. En mi campo, con los simbolistas, me nutrí plenamente de los clásicos españoles, ya que tenía todo el Rivadeneyra en mi mano, y año tras año de aquellos siete de soledad literaria, la fusión de todo, vida libre y lectura, va determinando un estilo que culminaría y acabaría en los *Sonetos espirituales*. Yo no andaba bien de salud, y la tristeza de tal falta es la esencia de mi escritura en aquel tiempo. En 1912, recobrado, volví a Madrid del todo, y del 13 al 15 trabajé en dichos sonetos y en *Estío* y acabé *Platero y yo*. Me quedaban cientos de poemas inéditos, que más adelante se publicaron en mis *Poesías escojidas*, de la *Hispanic Society* de New York. Porque yo llegué el año 16 a estos Estados Unidos, y por primera vez, para casarme; y llegando, por los bancos de Terranova, el radio nos dio la noticia de la muerte de Rubén Darío.

Yo venía escribiendo por el mar mi *Diario*, que publi-

qué a mi vuelta a Madrid, con *Estío, Sonetos espirituales* y *Platero*. El *Diario* fue saludado como un segundo primer libro mío, y el primero de una segunda época. Era el libro en que yo soñaba cuando escribía *Ninfeas;* era yo mismo en lo mismo que yo quería. Y determinó una influencia súbita y benéfica en los jóvenes españoles e hispanoamericanos, y burla de todos los césares de España. La crítica mayor y mejor está de acuerdo en que con él comenzó una nueva vida en la poesía española (un «gran incendio poético», dijo uno). En realidad, el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior. Es un punto de *partidas.*

Por los mismos días en que yo publiqué mi *Diario,* recibí de Vicente Huidobro, creacionista flamante, su *Horizon carré,* que influyó a su vez en varios poetas españoles jóvenes, Gerardo Diego y Juan Larrea los principales. Huidobro ha escrito luego poemas que me han interesado mucho más que los de aquel libro. Pronto surjió el *ultraísmo,* otra reacción como la mía contra lo más manoseado del modernismo, que estaba ya en el *Blanco y Negro,* aunque como lo creacionista se parece mucho más a él que lo mío, puesto que es predominio de forma; como se parecerán luego más que yo Jorge Guillén, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Rubén Darío me había dicho, en los primeros días de conocerme: «Usted va por dentro», y ese dentro es lo que yo puse en los entonces jóvenes de lengua española. El principal animador del ultraísmo fue Guillermo de Torre, entonces *el de los esdrújulos,* que coincidían con los *túneles, semáforos, velívolos y vértices* de su armería, y que por eso eran tan lójicos como los otros esdrújulos con que yo empecé en *Ninfeas: sarcástico, titánico, quimérico,* que coincidían también con el inventario del primer modernismo. Guillermo de Torre, cuyo libro *Hélices* pudo haber tenido una continuidad muy bella, si se hubiera quedado con la poesía, fue un precursor de Pedro Salinas, amigo también de los mismos útiles *modernos,* esdrújulos o no, y de la asepsia de los quirófanos esdrújulos, tan lejos de la vida *arterial* que el precursor exaltaba. Del cruce que formaron mi *Diario,* el creacionismo y el ultraísmo, salió el verde y radiante Alberti cojido al *Cancionero de Barbieri;* Salinas barajó con lo

de J. R. J. el unanimismo; Guillén, lo de J. R. J. con lo de Valéry, *hombre de retorno*, y con tantos otros. García Lorca vino a verme con carta de Fernando de los Ríos, y me pareció desde el primer momento un gran poeta en ciernes, ciernes que serían después esa gran poesía del *Llanto*, en que el mejor García Lorca culmina. Don Miguel de Unamuno, peñón adusto y desdeñoso, publicó su *Cristo*, uno de los libros más hermosos de toda la lírica española; pero los casi jóvenes le hacen poco caso desgraciadamente, si se esceptúa al voluble prosista José Bergamín. Y yo publiqué la revista *Indice* con muchos de los jóvenes alrededor. En *Indice* me ayudaron mucho Alfonso Reyes, Enrique Díez Canedo y José Bergamín. Ya el *sobrerrealismo* se iba formando, con más elementos interiores que el ultraísmo, porque era y es un movimiento neorromántico.

Desde entonces mucho bueno ha dado la poesía de lengua española en Hispanoamérica y en España, tan entendidas entre sí. Me iré ocupando en las lecturas venideras de los poetas más señalados de las distintas jeneraciones y grupos que en los dos continentes han enriquecido, con simultaneidad maravillosa, los treinta años. Conjuntos y aislamientos de aventurada y segura labor, estimulados por una crítica más comprensiva cada vez (y que desde José Enrique Rodó venía guiando a los poetas con luces más o menos altas.) Señalemos, por su labor firme, aunque un poco desviada, a José Ortega y Gasset; a Alfonso Reyes, tan abierto, optimista y comprensivo; a Pedro Henríquez de Ureña, con su seguro toque irrefutable; a Enrique Díez Canedo, un poco distraído siempre; a Federico de Onís, en esos exactos prólogos de su antolojía; a Dámaso y Amado Alonso, competentes a cual más; a Xavier Villaurrutia, entre otros. Los poetas más jóvenes son tantos y tanto me solicitan, que necesitaría muchas pájinas sólo para nombrarlos.

Quiero señalar ahora algunos casos poéticos importantes o curiosos: como el de la alarma que promovió Enrique González Martínez echándole un búho, según los malévolos, al cisne de Rubén Darío en un soneto. Pero González Martínez ha respondido en forma airada a alguno de los que quisieron desviar el asunto, que nunca intentó siquiera aludir al gran nicaragüense, búho también. La verdad es que aquel soneto, que no tuvo ningu-

na consecuencia en los demás, le sirvió a él mismo como prólogo de su seguida ascensión a una meseta de poesía en donde hoy consigue su plenitud penúltima, no abatido por las pruebas de la dura existencia. La aparición, predio propio y diferente, y distinta calidad: Macedonio Fernández, Ramón López Velarde, Franz Tamayo, Sofía Arzarello, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, César Vallejo, otros quizá, todos hispanoamericanos; españoles, Antonio Espina, y en su prosa equivalente, de profundo realismo májico, ese inacabable Ramón Gómez de la Serna. La llegada y la plenitud de dos poetas de avasallo, uno andaluz, otro chileno, que han influido tanto como Rubén Darío y J. R. J. en las jeneraciones que les siguieron: Federico García Lorca, del que tal vez la influencia no ha sido todo lo fértil que hubiera podido ser, porque se le desvió por los caminos accidentales de lo jitano y de la guerra, con jestos y gritos; y Pablo Neruda, el poeta más poderoso de Hispanoamérica, después de Rubén Darío, y cuyo enorme contajio hubiera sido también más eficaz si no hubiera venido de la parte más putrefacta de su escritura, llena de extraordinarios y claros veneros. Evidente es que en la imitación siempre ocurre lo mismo: que las influencias sirven para depurar primero al influyente y luego al mundo revuelto por los influidos. Según la crítica jeneral, Rubén Darío, J. R. J., Pablo Neruda y Federico García Lorca han contajiado en sus tiempos respectivos, más que otros, a las juventudes de lengua española. Esto no quiere decir que no haya habido poetas tan importantes como ellos, pero nadie puede saber qué coincidencias contribuyen a estos fenómenos de contajio, mejor o peor según los casos.

¿Quién será, poetas y críticos, el poeta que llene lo que queda de siglo, como algunos de los cuatro citados llenaron lo que va de una equivalente invasión temporal; el que levante y pase una nueva antorcha, y, sobre todo, el que determine una poesía de verdad mayor? Para mí será un poeta libre, aislado, claro, de forma personal como la de los cuatro influyentes mayores; de realismo májico, pero trascendente; más sensual que Unamuno; más interior que Darío; más general que Antonio Machado; menos socorrido que Lugones; más optimista que J. R. J.; más sencillo que Gabriela Mistral; menos premioso que Guillén; más completo que García

Lorca; más sano que Neruda; más unido que Alberti. Y si tenemos en cuenta la predicción de Henry A. Wallace sobre la era, que se avecina, del Pacífico, en la que yo creo firmemente, este poeta, corona del siglo modernista, deberá nacer en Hispanoamérica y del lado del Pacífico, que lo espera.

[*Revista de América,* VI (1946), 17-30.]

LUIS MONGUIO

LA MODALIDAD PERUANA DEL MODERNISMO*

Al examinar la bio-bibliografía poética peruana de los años iniciales del siglo XX, hasta los de la primera guerra mundial, se evidencia, ante todo, la necesidad de formular un escalonamiento cronológico-estilístico de los numerosos poetas vivientes y practicantes en esos años. En efecto, viven y escriben por entonces varios escritores longevos, o literariamente conservadores, fieles hasta última hora al romanticismo y al costumbrismo decimonónicos: don Acisclo Villarán (1841-1927) o don Federico Blume (1863-1936), por ejemplo [1]. Y otros escritores, mucho más evolutivos que los citados, pero cuya época formativa es también anterior al triunfo continental del movimiento modernista: tal el caso de don Manuel González Prada (1844-1918), escritor desde mil ochocientos sesenta y cuatro por lo menos. Y otros poetas, posteriores a Prada en la iniciación literaria, pero formados todavía en los años de la incipiencia del modernismo en el Perú, como José Santos Chocano (1875-1934), quien comenzó a publicar por mil ochocientos noventa y uno y noventa y dos. Por fin, escritores ya nacidos a la vida literaria en plena vigencia hispanoamericana del

* Estas líneas son parte de las páginas preliminares de un estudio general sobre la poesía peruana a partir del agotamiento del modernismo. Agradezco a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y a Mills College la beca y la licencia sabática que respectivamente me concedieron para que pudiera dedicar el año académico 1951-1952 al referido estudio.

[1] Ver, por ejemplo, Acisclo Villarán, *Sal y pimienta, Epigramas* (Lima, Imprenta C. F. Southwell, 1917), 43 pp., o *Nieblas y auroras, Rimas* (Lima, Tipografía «El Escritorio», 1922), 177 pp., y Federico Blume, *Sal y pimienta* (Lima, Empresa Gráfica T. Scheuch, S. A., 1948), xvi + 435 + iv pp.

modernismo, tales como José Gálvez (1885-1957), Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), Alberto J. Ureta (1885-1966), José María Eguren (1874-1942), Leonidas N. Yerovi (1881-1917), Abraham Valdelomar (1888-1919), y tantos otros. Salvo el primer grupo mencionado, todos estos poetas aparecen afectados de modernismo en las dos primeras décadas de este siglo, aunque, en vista de las circunstancias de tiempo y de lugar, sea preciso indicar sus diversos matices.

Dos hechos conviene tener presentes al tratar de la época modernista peruana. Primero, que en el Perú el modernismo aparece más tardíamente que en el resto de las principales naciones de América, si tomamos el año de mil ochocientos ochenta y ocho de la publicación del *Azul* de Darío, como simbólica línea divisoria entre el pre-modernismo y el modernismo ya eclosionado. En efecto, según Estuardo Núñez ha indicado, Rubén Darío fue presentado al Perú por doña Clorinda Matto de Turner en *El Perú Ilustrado* en mil ochocientos noventa, y sólo a partir de mil ochocientos noventa y tres, y en *El Perú Artístico*, se generalizó el conocimiento de su poesía y se difundió su concepto del modernismo [2]. Segundo, y debido quizá en parte a esa misma introducción tardía e importada, el modernismo, que en toda Hispanoamérica fue ya de sí un amplio y multifacético movimiento, en el Perú se caracteriza en sus comienzos y en su desarrollo por un todavía mayor eclecticismo. De ello tenemos varios testimonios peruanos de aquellos días; uno, que parece muy típico, fue publicado en mil ochocientos noventa y seis por don Francisco Mostajo (1874-1953), quien para optar el grado de Bachiller en Letras en la Universidad de San Agustín de Arequipa presentó el citado año una tesis de tono polémico sobre el modernismo. Hoy día la califica el señor Mostajo de balbuceo infantil, pero no por ello pierde el folleto su validez de documento de época. En dicha tesis afirmaba su autor:

> El modernismo es eminentemente ecléctico; algo así como una selección de todos los rituales artísticos... El se cruza con los románticos en pro de la libertad i el ideal, aumentando el radio de aquélla i no perdiéndose en las nubes esfuminadas de éste; él predica con los realistas el

---

[2] Estuardo Núñez, «Las generaciones post-románticas del Perú», *Letras*, Lima, núm. 5, tercer cuatrimestre, 1936, p. 417.

amor a la verdad i a la Naturaleza, sin pretender compenetrar la Ciencia con el Arte ni ir en busca de la Dulcinea a los lupanares inmundos de los *Rougon Macquart*; él proclama con los decadentes la excelsitud del color, la música, la forma, sin caer, como ellos, en el abigarramiento cursi ni en la hojarasca insustancial; él, en una palabra, se postra en todas las capillas i comulga en todos los altares en que la Belleza ostenta sus pudorosas castidades. El principio de escuela, es decir, el exclusivismo, tan arraigado en la generación pasada, ha sido abolido, pues, por completo. Hoy cada cual escribe según su tendencia, según la coloración que le da el prisma de su temperamento... El modernismo ha revolucionado la forma i el fondo literarios. El pretende, en cuanto sea posible, trasladar la libertad de la forma interna a la forma externa [3].

Esta teorización del modernismo en sus comienzos en el Perú exhibe, pues, las características que éste adoptaba allí: eclecticismo, libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas, revolución técnica formal basada en el deseo de trasladar el ritmo interior al exterior.

No hay que olvidar los conceptos anteriores al considerar la obra poética de los escritores del comienzo del siglo. Por eso, al leer la de don Manuel González Prada de esos años, parece excesiva la afirmación que en redondo se ha hecho recientemente en el Perú de que «no fue sino un romántico más» [4]. Cierto que elementos románticos, que una actitud romántica procedente de sus años formativos, es perceptible a través de la obra de Prada incluso en la de los años novecientos y que es, precisamente, esa actitud romántica la que, en ocasiones, le hace caer en vulgaridades y prosaísmos como los de *Presbiterianas* (1909), precio de un conflicto entre su gusto literario y su sectarismo que no pudo o que no supo resolver artísticamente en ese libro. Pero un libro fallido, que inclusive en su primera edición apareció sin el nombre del autor, no oscurece las contrastantes realizaciones pradianas de *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911) [5], para citar

[3] FRANCISCO MOSTAJO, *El modernismo y el americanismo* [con *Los modernistas peruanos*] (Arequipa, Imprenta de «La Revista del Sur», 1896), pp. 10-11.

[4] SEBASTIÁN SALAZAR BONDY en la p. 8 de «La poesía nueva del Perú», prólogo a *La poesía contemporánea del Perú*, I (Lima, Editorial Cultura Antártica, 1946), 156 pp., Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, eds. y comps.

[5] MANUEL GONZÁLEZ PRADA, *Minúsculas* (Lima, Tipografía «El Lucero», 1901), 103 pp. [Edición de 100 ejemplares]; *Presbiterianas* (Lima: Imprenta

solamente los libros suyos publicados en los años que aquí nos conciernen. Sólo estos libros harían ya preciso reconocer que dentro de la poesía peruana, González Prada, aun con sus arrastres románticos —y no se olvide el «Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?» dariano [6]— fue un renovador considerable. En esos libros salta a la vista el esfuerzo de renovación expresiva, coincidente con la labor de los modernistas. Mostróse el renovacionismo de Prada en el cosmopolitanismo de sus búsquedas en las poesías alemana, italiana y francesa, en sus poemas de factura parnasiana, en su descubrimiento del simbolismo, en sus teorías métrico-rítmicas, en el final hallazgo de sus «polirritmos». Nadie más consciente que González Prada del tecnicismo de la poesía, en oposición a la dejadez que había dominado a tantos románticos. Todo ello más que paralelo al modernismo, modernista ya. En ese tiempo, Prada y Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) fueron los poetas hispanoamericanos que dejaron mejor expresadas en formulaciones técnicas coherentes teorías del verso castellano: Jaimes Freyre estableciendo un sistema al que permaneció adicto a lo largo de su vida literaria; Prada alterando sus puntos de vista, pasando desde una gran estrictez de metro y rima a un sistema esencialmente rítmico prescindente de aquella, y de ese sistema a una gran libertad formal [7]. El más inesperado de los elogiadores de González Prada, don José de la Riva Agüero, en una favorable reseña de *Exóticas,* publicada en 1912, hace gran hincapié en los «refinamientos y primores de la prosodia en que se complace la pericia métrica de la experta lira de Prada», y en el «cuidado ejercicio de la técnica, la comprobación de un bien medido y estricto sistema rítmico en la versificación castellana» [8]. El tecnicismo del Prada de 1901 y 1911 que Riva Agüero acertadamente señaló sería una prueba más, si preciso

---

«El Olimpo» [Biblioteca de «Los Parias», folleto 1], 1909), 56 pp. En esta primera edición va sin nombre de autor. En la segunda edición de *Minúsculas* (Lima, Tipografía «El Lucero», 1909), 104 pp., es donde bajo el título «Del autor» se menciona *Presbiterianas. Exóticas* (Lima, Tipografía «El Lucero», 1911), 164+iv pp.

[6] Rubén Darío, *El canto errante* (Madrid, M. Pérez Villavicencio, editor [Biblioteca Nueva de Escritores Españoles], 1907), p. 99.

[7] González Prada, *Exóticas* (1911), cit., pp. 155-163, principalmente; Ricardo Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana* (Buenos Aires, Imprenta Coni, Hnos., 1912), 124 pp.

[8] José de la Riva Agüero, «Libros peruanos: *Exóticas,* por Manuel G. Prada», *Balnearios,* Lima, núm. 94, 28 julio, 1912, p. 2.

fuere, de su trabajo modernista de entonces, ya que, en mi opinión, esta conciencia de la técnica es una de las generales y relevantes características del modernismo, consecuencia lógica de la consciencia artística de los modernistas en reacción contra el intuicionismo, la inspiración por encima de la técnica, de sus antecesores románticos.

Es, pues, Prada en la poesía de los primeros años del novecientos un poeta que, saliendo del romanticismo de sus orígenes, llega a penetrar el sentido del modernismo ambiente; es el poeta peruano de entonces más técnicamente consciente y uno de los culturalmente más cosmopolitanizantes; es el poeta de mayor voluntad de renovación de la poesía; trazos todos de modernismo. No obstante algunas fallas (ya se mencionó *Presbiterianas),* es el escritor más deseoso de lograr en su tiempo una depuración y una exquisitez mayores en la forma y en el fondo de la poesía peruana, deseos de depuración y exquisitez que, en contraste con la última dejadez romántica, son también la marca de los modernistas. El hecho de que él mismo no lograra alcanzar en la poesía las altas metas que su voluntad de perfección señalaba se debe principalmente, como Alcides Spelucín ha anotado, a que «sobrándole como le sobraban extraordinarias aptitudes de artífice lírico, no alcanzó, en verdad, a la máxima virtud del poeta: al genio, que es por naturaleza deslumbrador, torrencial y aglutinante» [9].

Se esté o no de acuerdo con la idea que Spelucín abriga de la naturaleza del genio poético y créase o no se crea en el de José Santos Chocano (1875-1934), el hecho es que torrencial y deslumbrador apareció este poeta a los ojos de sus contemporáneos peruanos. Chocano fue incontestablemente el vate favorito del Perú de aquellos años; inclusive la revista *Colónida* que en 1916 reunió a un grupo de poetas de tono menor, alejado de la altisonante retórica de Chocano, no pudo prescindir de estampar la fotografía de éste en la carátula de su primer número (15 de enero de 1916) en el que también se imprimió un poema suyo, harto rimbombante: «Desde un apiñamiento de sublevadas rocas...» Y aunque discutido y hasta rechazado más tarde por una parte de la élite literaria, Chocano continuó siendo entonces y después en la

[9] ALCIDES SPELUCÍN, «El simbolismo en el Perú», *Letras,* Lima, núm. 1, 1929, p. 187.

opinión popular peruana el Poeta con mayúscula. Prueba de ello las escenas de su coronación pública, en Lima, en 1922[10].

Chocano debió comenzar a escribir versos desde la infancia. En las póstumas *Páginas de oro* (1944) se incluyen unas «Poesías inéditas escritas desde los doce años», y sus primeras colaboraciones en revistas son de 1891-1892, cuando tenía dieciséis años. Los libros de sus veinte años, *Iras santas* y *En la aldea* (1895) y *Azahares* (1896), aparecen con el alba del modernismo peruano. E *Iras santas,* que incluye poemas de Chocano que antes de la revolución de 1894 le habían llevado a la cárcel y otros poemas escritos en las mazmorras mismas, es un libro de combate civil, de grito y de corazón en la mano, más próximo del romanticismo que del modernismo. Ese tono de poeta civil con que se inicia la popularidad peruana de Chocano no lo abandonará el poeta, pasando de *Iras santas* por *La epopeya del Morro* (1899) hasta *Ayacucho y los Andes* (1924)[11], por no citar los numerosos poemas de tal carácter en todos sus demás libros; probablemente ese tono era consustancial con su temperamento caudillesco. Sobre ese temperamento egocéntrico y egolátrico y sobre su inicial manera sobrepúsose pronto la influencia de la poesía del mejicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928), hombre y escritor de tantos paralelismos con Chocano en el espíritu, la retórica, las dotes plásticas, y hasta en el empleo mortífero de las armas. Parece ser que se debe más a la lectura de Díaz Mirón[12] que a las del verso parnasiano del Darío de *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896), la adhesión de Chocano a la faceta parnasiana, explícita, objetivista, del modernismo. Y como no podía ser menos en su caso, pronto Chocano se puso a la cabeza del movimiento modernista en el Perú con su revista *La Neblina* (1896-1897) y sus colaboraciones en *El modernismo* (1900-1901). Poco después publicó

---

[10] Ver el libro *La coronación de José Santos Chocano* (Lima, 1922), 187 páginas, o cualquiera de las numerosas informaciones de prensa y gráficas de la fecha, p. ej., *Mundial,* Lima, núm. 130, 10 noviembre 1922.

[11] En el orden citado en el texto: José Santos Chocano, *Páginas de oro* (Lima: Editorial Rimac, 1944), 260 pp.; *Iras santas* (Lima, 1895), 103 pp.; *En la aldea* (Lima: *El Perú Ilustrado,* 1895), 127 pp.; *Azahares* (Lima, 1896) (?); *La epopeya del Morro* (Lima, 1899) (?); *Ayacucho y los Andes, Canto IV de El Hombre-Sol, Trazo de una epopeya panteísta* (Lima: Tipografía Berrio, 1924), 93 pp.

[12] ESTUARDO NÚÑEZ, «Generaciones post-románticas...», cit.. pp. 416-417.

los dos libros fundamentales de ese aspecto suyo y seguramente los más leídos de su poesía: *Alma América, Poemas indo-españoles* (1906) y *¡Fiat Lux!* (1908)[13]. Son obras de un tipo sui géneris. En ellas, adhiriéndose Chocano a modas introducidas por el modernismo en la poesía americana —en su caso las modas más próximas al parnasianismo que al simbolismo—, su temperamento, sin embargo, traspasa y reblandece los mármoles de su pretenso objetivismo para engolfarse en la expresión de sentimientos de un subjetivismo que seguramente no hubieran merecido la aprobación de Leconte de Lisle. En el prólogo de *Alma América*, por ejemplo, reniega Chocano su poesía anterior, aun cuando a renglón seguido anuncia la próxima publicación de una selección de esa poesía primera. En el mismo prólogo proclama sus dos tan citados dictados: «Mi poesía es objetiva; y, en tal sentido, sólo quiero ser Poeta de América»; y «en el Arte caben todas las escuelas como en un rayo de Sol todos los colores»[14]. Aserción la una de su individual voluntad, de su voluntad de adoptar un estilo, una manera; principio ecléctico el otro, contradictorio del primer aserto y justificativo de cualquier realización de Chocano fuera de la primera nota estilística asentada. Chocano sigue, pues, inserto dentro de la teorización peruana muy eclecticista del modernismo, eclecticismo que puede verse en ese contradictorio prólogo de *Alma América* y que asimismo había mostrado anteriormente en un también internamente contradictorio decálogo literario que había estampado en 1896 en *La Neblina*.

Chocano había dicho en un momento: «Busco una idea rara, busco una frase; / e incrustando la idea, sin que se rompa, / hago que de una hipérbole al golpe seco / se estremezca y se hinche llena de pompa»; y, en otro momento: «¿Idea, para qué? La forma es todo»[15]. Es decir, «busca» una idea o frase, la «incrusta» en una «hipérbole»: voluntariedad, antiintuicionismo, antirromanticismo. Y luego en el ideológicamente contradictorio, «¿Idea, para qué? La forma es todo», sigue no obstante

---

[13] José Santos Chocano, *Alma América. Poemas indo-españoles* (Madrid: Victoriano Suárez, 1906), 346 pp.; *¡Fiat Lux!* (*Poemas varios*). (París: Ollendorf, 1908), 198 pp.

[14] Chocano, *Alma América*, ed. cit., p. viii.

[15] José Santos Chocano, *La selva virgen* (*Poemas y poesías*), ¿3.ª ed.? (París, Garnier, Hnos., 1909), pp. 8-9, 213. La segunda cita también en *¡Fiat Lux!*, ed. cit., p. 25.

repitiendo su consciencia de la importancia de lo poético formal; es decir, de nuevo, consciencia del tecnicismo poético: modernismo también. Pero Chocano, contradiciéndose una vez más sin escrúpulo de consistencia, se romantizaba al confesar: «Vierto siempre el champaña de los delirios / hasta pasar los bordes de la palabra», y «se me desboca la fantasía»[16]. Así es que Chocano conserva el énfasis romántico incluso dentro de su voluntad de las técnicas modernistas que adopta rápidamente, tanto en su épica como en su lírica. Junto con esta básica combinación, que evitaba al lector peruano de fines del pasado siglo y comienzos del actual la brusca ruptura con el ochocientos poético y que le hacía más fáciles al paladar los nuevos gustos del modernismo, lo que de Chocano deslumbró a sus compatriotas de ese tiempo fue la irreprimible facilidad de elocución, la torrencialidad y plasticidad de sus imágenes, la amalgama que sus versos presentan de su visión de la naturaleza americana llena de exotismo hasta para los propios lectores americanos esencialmente urbanos, con los adornos de un incanismo o indianismo fastuoso y con un engolado hispanismo histórico, todo lo cual —que para nada afectaba las realidades del día— halagaba los variados atavismos de sus variados lectores o auditores.

En la iniciación de este siglo, Prada es el hombre que, originariamente romántico, busca y trabaja una técnica poética cuidada, que trae a la poesía peruana un deseo de depuración y exquisitez de esencia modernista. Chocano en el mismo momento histórico es el hombre que, temperalmente romántico, aprovecha con increíble facilidad los hallazgos técnicos que el modernismo le ofrece hechos. Su enorme popularidad (infinitamente superior en su día a la de Prada y a la de todo otro poeta peruano coetáneo suyo) se debió a esa fusión de lo conocido y lo nuevo, al tradicionalismo de la materia de su poesía, cuyo fondo no se hace difícil para el público al que al propio tiempo halagaba apreciar algo escrito en las nuevas formas a la última moda. Si los experimentos técnicos de Prada, en *Exóticas*, por ejemplo, hacían su poesía más interesante para otros poetas que para el público peruano de su época, Chocano, en cambio, resultaba casi

---

[16] Chocano, *La selva virgen*, ed., 1909, cit., p. 9.

siempre más un poeta para el hombre de la calle, pocas veces un poeta para poetas[17].

Tras de Chocano y un grupo de escritores de su edad: José Fiansón (1870-1952), Federico Barreto (1872-1929), Domingo Martínez Luján (1871-1933), y tantos más, un nuevo tono plenamente modernista lo da en los dos primeros decenios del siglo un tercer grupo de poetas nacidos generalmente entre 1880 y 1885. Algunos de ellos, después de la primera guerra mundial, evolucionarán desde el modernismo hacia nuevas formas; pero en los años de referencia, modernistas fueron Leonidas N. Yerovi (1881-1917), José María Eguren (1874-1942), Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937), José Gálvez Barrenechea (1885-1957), Alberto J. Ureta (1885-1966), por citar sólo algunos.

Hoy día, de todos ellos se hace especial aprecio de José María Eguren; pero en los días del novecientos hasta la primera guerra mundial, Eguren fue más conocido de los demás poetas peruanos que entre el público, y aun entre aquéllos su arte fue tan sólo lentamente y minoritariamente apreciado. A partir del año mil novecientos precisamente, Eguren había comenzado a publicar versos en revistas y periódicos; su primer libro, *Simbólicas,* apareció en mil novecientos once; el segundo, *La canción de las figuras,* se hizo esperar hasta mil novecientos dieciséis; la reimpresión de ambos acompañada de nuevas series de poemas no llegó hasta mil novecientos veintinueve[18]. Su influencia poética, que ha sido grande, se sintió más en verdad después de la primera gran guerra, en los años posteriores a los que ahora nos ocupan, pero su obra se afirma en éstos y en su ambien-

---

[17] No debe olvidarse, sin embargo, que en ocasiones era poeta para poetas. ROBERTO MEZA FUENTES en su artículo «La poesía de José Santos Chocano», en *El Universal,* Lima, 1.° enero 1936, pp. 8-9 y 60, cita, por ejemplo, expresiones de la admiración de Unamuno por poemas de Chocano, tales como «El cóndor ciego» y «La magnolia» y la inspiración que de ellos derivó en su obra, del primero de los versos «Ciegan, crueles, al cóndor de los Andes...» de «El Cristo de Velázquez», y del segundo en los de las *Poesías,* de 1907, «En torno de aquel estanque de las ranas...» Debo esta nota a la gentileza del doctor Alberto Tauro, de Lima, quien me comunicó el citado artículo del señor Meza.

[18] José María Eguren, *Simbólicas* (Lima, Tipografía de «La Revista», 1911) [no he logrado ver esta primera edición]; *La canción de las figuras* (Lima, Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1916), 72 pp.; *Poesías* (*Simbólicas, Canción de las figuras, Sombra, Rondinelas*) (Lima, Editorial Minerva [Biblioteca Amauta], 1929), 240 pp.

te. *Simbólicas,* por ejemplo, contenía poemas que estaban plenamente dentro de fórmulas popularizadas por Darío: «Lanza el oboe vespertina queja / y vagamente la virtud se aleja. / Se mira humoso el castillo roquero; / Allí principia el canto agorero»[19]. Otros poemas del mismo libro entran también, como el titulado «Sayonara», en el tonó del exotismo modernista, galo u oriental; algunos, como «Eros» o «La Walkyria», en el exotismo germano o escandinavo, que recuerda más el de Jaimes Freyre de *Castalia bárbara* que el de Darío, Lugones o Valencia. Pero en otros poemas de *Simbólicas,* Eguren es personalísimo —eguriano y no dariano o lo que fuere en otros versos. Ello ocurre principalmente en los poemas de apariencia guignolesca. Al leerlos se siente, tras la aparencial superestructura de un juego infantil o de una forma marionetesca, Dios sabe qué experiencia en carne viva, una transposición literaria de algo terriblemente humano que sólo el esfuerzo de sublimación de un artista conscientísimo contiene y labra en poesía superficialmente, aparentemente, deshumanizada. Por ejemplo, en el tan conocido poema que comienza: «Hoy se casa el Duque Nuez»[20], el infantilismo de ronda de los versos «viene el chantre, viene el juez / y con pendones escarlata / florida cabalgata», contrasta súbitamente con «Allí están, con pieles de bisonte, / los caballos de Lobo de Monte, / y con ceño triunfante, / Galo cetrino, Rodolfo montante». El ominoso «ceño triunfante» de estos personajes les hace todavía más espeluznantes de lo que sus nombres y calificativos sugieren ya. En la capilla, ellos rodean a la bella, junto con otros personajes no menos turbios, «los corcovados, los bisiestos», mientras, con sugestión de opresión, «... a los pórticos y a los espacios / mira la novia con ardor». ¿Qué trampolín de realidad habrá tenido este poema? No nos es preciso conocerlo anecdóticamente, porque el poema está ahí, sugerente, poesía en sí y por sí, y poesía vital. No es, como un crítico peruano pretende, una poesía sin latido humano, sin medula, de fantasmas siluetas movibles[21],

---

[19] «Ananke», de *Simbólicas* (1911), en Eguren, *Poesías,* p. 22.

[20] Eguren, *Poesías,* pp. 66-74.

[21] LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *La literatura del Perú,* 2.ª ed. rev. (Buenos Aires, Facultad de Letras, 1943), p. 151. Es interesante comparar esta opinión de Sánchez sobre la poesía de Eguren con el concepto del arte «enteramente humano» que éste sostenía, por ejemplo, en su artículo «Arte inmediato», *La Revista Semanal,* Lima, núm. 203, 23 julio, 1931.

sino poesía con personajes transpuestos porque en la precisa intención del poeta está evitar por ese procedimiento el desgreñamiento romántico (aunque no cierto romántico estremecimiento, como muy bien lo recuerda Enrique Peña)[22] y el exhibicionismo freudiano. «Los alcotanes», «Pedro de Acero», y otros semejantes poemas de *Simbólicas,* me parecen funcionar en el mismo plano. Añádase a ello un imagismo obtenido, no como el de Chocano de una visión que mira directamente al mundo en torno, sino de una visión que por voluntaria asepsia transrealiza ese mundo hacia otro, estilizado por designio artístico, re-creado por el poeta («sotas de copa / verdelistadas / un oscuro / vino le preparan»), y se comprenderá el inicial desconcierto que esta poesía causó en los años en que fue escrita. En efecto, a raíz de la publicación de *Simbólicas,* «Miguel de los Santos» (el poeta Alfredo Muñoz), al reseñar el libro, decía de Eguren, entre confuso y admirativo:

> ... huraño hacedor de rarezas de la más novísima factura, dio a cada uno de sus versos, a veces rudos y amorfos, un extraño resplandor sugerente sobre un fondo nebuloso... No se explica fácilmente que en un ambiente de tímidos y gregarios puedan concebirse y conjuntarse en un libro las rarezas de *Simbólicas*... nadie ha alcanzado entre nosotros, como Eguren, el don excelso de no dejarse comprender ni aplaudir por los lacayos del arte[23].

Y Enrique Bustamante y Ballivián hubo de escribir un largo ensayo explicando al público peruano, primero las nuevas tendencias de la poesía, es decir, las tendencias simbolistas y versolibristas del más reciente modernismo y, luego, la poesía misma de Eguren como representante de esas tendencias en el Perú. Creo interesante reproducir algunos conceptos de Bustamante (impresos en una revista difícil de hallar fuera de la Biblioteca Nacional de Lima), porque proporcionan una idea del ambiente literario de la época y porque, por comparación con las líneas de Mostajo antes transcritas, dan fe del desarrollo teorético del modernismo peruano desde los años de su iniciación a los de su plenitud:

---

[22] ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA, «Aspectos de la poesía de Eguren», *Letras,* Lima, núm. 6, primer cuatrimestre 1937, pp. 68, 69, 71.

[23] MIGUEL DE LOS SANTOS [Alfredo Muñoz], «Libros nuevos —*Simbólicas*— *Rumor de almas*», *Balnearios,* Lima, núm. 44, 13 agosto, 1911, p. 2.

> La tendencia a la individualidad, dejando al espíritu libre de trabas y de formas, yendo el artista dentro de sí en busca de la ciencia única de su personalidad, renunciando, por ser verdad en sí mismo, a la claridad de exposición que nunca podía traducir los oscuros fenómenos de la subjetividad, es el carácter distintivo del simbolismo moderno... La personalidad de las asociaciones de ideas y de las evocaciones despertadas por una misma vocación es lo que da una nota más nueva a esta escuela poética... El versolibrismo puede considerarse como el aspecto rítmico de las tendencias simbolistas... Las actuales tendencias de la poesía piden libertad e individualismo en el ritmo, en las ideas y en la forma de expresión. Y aunque en la mayoría de los poetas actuales se encuentra la sed de perfección formal de la herencia parnasiana, las poesías de esta época se distinguen por la tortura del infinito, la cerebralización activa y dolorosa y por la vaguedad espiritual del momento de civilización en que vivimos [24].

Y en mil novecientos dieciséis, con ocasión de *La canción de las figuras*, el reputado «Cabotin» (Enrique A. Carrillo), tenía todavía que reexplicar en un «Ensayo sobre José María Eguren» [25], el modernismo simbolista en general y el de Eguren en particular «...en ese movimiento [el modernismo]... José María Eguren representa el ápice de la jornada, su más avanzada encarnación y la más elevada, más pura y más renovadora tendencia artística. José María Eguren es, para decirlo todo en una palabra y de una vez, nuestro primer simbolista... El simbolismo es la interpretación figurada de la realidad.»

Tras *Simbólicas*, *La canción de las figuras* representa, en efecto, el punto álgido del modernismo simbolista peruano, subjetivista, sugeridor, connotador, en contraste con el modernismo objetivista, denotador, explicativo, de Chocano. Entre el uno y el otro va la diferencia, que puede ejemplificarse, por citar un caso, con «Los caballos de los conquistadores» de éste y «El caballo» de Eguren [26]. Chocano no perdona detalles y en versos sono-

---

[24] Enrique Bustamante y Ballivián, «Hacia la Belleza y la Armonía. Las nuevas tendencias en la poesía. El simbolismo y el versolibrismo. *Simbólicas*, poesías de José M. Eguren», *Balnearios*, Lima, núm. 54, 22 octubre, 1911, p. 2 y núm. 55, i. e., n.º 56, 5 noviembre 1911, p. 1.

[25] Enrique A. Carrillo, «Ensayo sobre José María Eguren», *Colónida*, Lima, núm. 2, 1.º febrero 1916, p. 6. Y como prólogo al referido libro de Eguren.

[26] «El caballo», en Eguren, *La canción de las figuras*, pp. 94-95; «Los caballos de los conquistadores», en Chocano, *Poesías* (Buenos Aires, W. M. Jackson, Eds. [Colección Panamericana, 26], 1945), p. 289.

ros nos recuerda una serie de caballos famosos en la leyenda o en la historia, el de Aníbal, el de César, el de San Jorge, Babieca, Rocinante, el caballo beduino o el centauro, por ejemplo, al que describe con la precisión de un texto de mitología: «El centauro de las clásicas leyendas, / mitad potro, mitad hombre, que galopa sin cansarse / y que sueña sin dormirse / y que flecha los luceros, y que corre más que el aire»; mientras que Eguren menciona un caballo irreal, muerto en antiguas batallas, cuya sombra errante hemos de imaginar en colaboración con el poeta que nos hace escuchar en opacos y asonantes versos «sus lentas pisadas, / por vías desiertas, / y por ruinosas plazas». No hay que olvidar, sin embargo, que una y otra poesía coexistieron en el Perú de mil novecientos en adelante, la de Chocano más a la vista del público, la de Eguren más recóndita.

Por los mismos años que Eguren publicaba *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, imprimieron también libros de versos modernistas otros poetas de su promoción, Enrique Bustamante y Ballivián, *Elogios* (1910) y *Arias de silencio* (1916); José Gálvez, *Bajo la luna* (1910) y *Jardín cerrado* (1912); Adán Espinosa Saldaña («Juan del Carpio»), *Versos a Iris* (1911?); Felipe Sassone, *Rimas de sensualidad y ensueño* (1910); Alberto J. Ureta, *Rumor de almas* (1911)[27]. Además todos fueron copiosos contribuidores de versos a los periódicos y revistas de la época. En algunos casos, continuando en parte la tradición de Fiansón y de Martínez Luján, poetas sin libros, buen golpe de esos versos en periódicos, anunciados como extractos de tomos en preparación, nunca llegaron a ser recogidos en volumen. Ejemplo de ello, los *Jardines* y los *Minuetos y tapices*, de Bustamante y Ballivián, de los que tantos poemas pueden leerse en *Balnearios* y otras revistas de aquellos años. El primer libro de Bustamante, *Elogios* (de la Raza, el alma, la carne, la virgi-

---

[27] Enrique Bustamante y Ballivián, *Elogios, Poemas paganos y místicos* (Lima, Talleres Tipográficos de «La Revista», 1910), 88 pp.; *Arias de silencio* (Lima, 1916), 92 pp.; José Gálvez, *Bajo la luna* (*poesía*). (París, Garnier Hermanos, 1910), xvi + 233 pp.; *Jardín cerrado* (*poemas y canciones*) (París, Garnier Hermanos, 1912), xx + 141 pp.; Adán Espinosa Saldaña, *Versos a Iris* (Lima, «La Opinión Nacional», 1911?), 164 pp.; Felipe Sassone, *Rimas de sensualidad y de ensueño* (Madrid, Pueyo, 1910), 179 pp.; Alberto J. Ureta, *Rumor de almas* (versos) (Lima, Tipografía «La Revista», 1911), 121 páginas; *El dolor pensativo* (*poemas*) (Lima, Sanmartí y Cía., 1917), 136 pp.

nidad, la lujuria, el As de Oros, Cristo, Hamlet, Silva, Murger y Don Quijote) es una colección de sonetos casi todos alejandrinos, que deben mucho a Rubén Darío («Marquesa enciclopédica, artística y galante», et sic et coetera), bastante a Albert Samain («Divina Sor Ensueño, el vaso inmaculado / no ha recibido el polen, el lirio está cerrado / y goza la dulzura de la esterilidad») y algo a Eguren («Elogios al As de Oros», por ejemplo)[28]. Tras el tono semiparnasiano de *Elogios*, Bustamante se entrega a un simbolismo d'annunziano a lo *Vergini delle Rocce* (1896) en una obra en prosa poética, *La evocadora, Divagación ideológica,* publicada primero por entregas en la revista *Balnearios* (1911) y luego en libro, en mil novecientos trece[29]. Su siguiente libro de versos, *Arias de silencio* (1916), está más bajo la influencia de Eguren, de quien fue amicísimo Bustamante, en un tono que se aleja de los que por aquellas fechas comenzaban ya a considerarse los oropeles del modernismo; es decir, un tono menos decorativo, menos brillante, al que tampoco debió ser extraña la poesía de don Antonio Machado. Por ejemplo: «Había un alma en el silencio / de ese jardín abandonado. / Un blanco Sileno / de mármol reía / ... Había tranquilos ensueños / en las galerías de mi alma. / Estaba muriendo / una tarde clara...»[30]. De los mismos años son sus *Odas vulgares* que, aunque publicadas en libro solamente en mil novecientos veintisiete, fueron «escritas en Lima en 1912 y 1913»[31]. Son poemas de un simbolismo filosófico: coloquios de las bestias, de los hombres y de la noche, en los que a la lectura de Francis Jammes y de Maeterlinck vienen a unirse los comienzos de una inquietud socializante, acaso reflejo en la poesía del movimiento popular billinghurstista de aquellos años de mil novecientos doce al catorce:

---

[28] Bustamante, *Elogios*, pp. 64, 21 y 67-68, respectivamente.

[29] En *Balnearios*, Lima, desde el núm. 46, 27 agosto 1911 al núm. 54, 22 octubre 1911. En libro (Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1913), 96 pp.

[30] Bustamante, *Arias*, pp. 19-20.

[31] Así lo expresa el colofón del libro *Odas vulgares* (Montevideo, La Cruz del Sur, 1927), 71 pp. Y, en efecto, algunos trozos de los «Coloquios» pueden verse, por ejemplo, en *Balnearios*, Lima, núm. 110, 17 noviembre 1912, y núm. 147, 3 agosto 1913, o en *Cultura*, Lima, núm. 2, julio 1915, pp. 63-66.

¡Obreros, dadme vuestros brazos potentes,
unidme a sus sagradas cadenas
que oprimen mares y continentes,
haced que en ellos tome impulso la canción
y que, firme en la tierra por ellos fecundada
se levante a los cielos, enarcada
en la gran curva de la suprema realización! [32]

Bustamante, que no fue un poeta realmente original pero sí fino y curioso, se nos ofrece como un excelente testimonio de los movimientos literarios de la época en que vivió y puede ser utilizado ya desde estos años iniciales del siglo como un barómetro de la atmósfera poética peruana. A través de sus escritos en prosa y verso se percibe la marcha del modernismo peruano por su inicial eclecticismo (ej., los primeros poemas de Bustamante en revistas y periódicos y el tono de su revista literaria *Contemporáneos* [1909]), por el parnasianismo (*Elogios* [1911]), el simbolismo (*La Evocadora* [1911-1913]), algo de lo que se ha llamado mundonovismo (*Odas vulgares* [1912-1913]), el tono más escueto (*Arias de silencio* [1916]). Más tarde evolucionará, a la par de nuevas y sucesivas inquietudes literarias, al ultraísmo y hasta el indigenismo.

José Gálvez estaba en pleno dariísmo al publicar su primer libro *Bajo la luna* (1910), completo con sonatas, sonatinas, cantatas y nocturnos: «Fue en un país antiguo. La pálida princesa / Esperaba en las tardes llena de honda tristeza / Ver surgir entre el polvo del oscuro camino / La silueta gallarda del noble peregrino» [33], princesa y caballero que, no hay que decirlo, son eco y reflejo de la pálida princesa y el feliz caballero de la «Sonatina» rubendariana. En el segundo libro, *Jardín cerrado* (1912), el señor Gálvez continuó la factura dariana en abundante poesía amorosa sometiéndose también a la influencia de Chocano en la narrativa. Derivativo de la manera de Chocano es, en efecto, el carácter de un «Canto a España» (premiado en los juegos florales de Lima, de 1909), y el objetivismo de un poema «A los obreros», de exaltación de las glorias del trabajo y del futuro de los trabajadores, nota civil que, como la antes anotada en Bustamante, pudiera corresponder a las in-

---

[32] Bustamante, *Odas vulgares*, p. 43.
[33] Gálvez, *Bajo la luna*, p. 198.

quietudes que produjeron la aparición en el Perú del billinghurstismo.

Por fin, Alberto J. Ureta, cuyo primer libro *Rumor de almas* (1911) corresponde en su publicación al mismo año de *Simbólicas*, de Eguren, posee un tono más melancólico que los demás escritores mencionados: «Yo he tenido un instante éxtasis visionarios, / y he visto, como en sueños, no sé que cementerio, / donde sus muertos yagan bajo blancos sudarios»[34]. Refleja las inevitables influencias de Rubén, Silva, Verlaine y Baudelaire. Años más tarde, sin perder la visión melancólica, moribúndica, que le caracteriza, Ureta será, ya con un idioma poético más personal, típico ejemplo del neorromanticismo.

Un cuarto grupo de poetas, del que pudiera ser símbolo Abraham Valdelomar (1888-1919), pero constituido por escritores generalmente nacidos después de mil ochocientos noventa, aparece en la poesía peruana en los días inmediatamente anteriores al estallido de la primera guerra mundial o durante los días de ésta. Todos estos poetas son inicialmente modernistas aún, pero como su epígono, buscan ya una nueva tónica expresiva, una salida del modernismo. Naturalmente, no siempre consiguen la ruptura en aquellos años. Valdelomar mismo, su revista *Calónida* (1916), y sus colaboradores, están todavía por entonces dentro del modernismo, como lo ha visto bien algún crítico peruano[35], pero están ya incómodos en él. Algunos de los admiradores de Valdelomar, y otros grupos de poetas peruanos de ellos coetáneos, serán quienes sacarán (no sin diversos tanteos y por distintos caminos) a la poesía peruana del modernismo ya retorizado; pero por ello mismo tanto Valdelomar como esos otros escritores merecen consideración aparte.

Entretanto no creo que sea necesario multiplicar los nombres y los ejemplos para dejar establecido el carácter del modernismo peruano en los primeros años de este siglo. Acaso, para terminar, pudiera mencionarse que hasta un poeta, periodista y bohemio, como Leonidas N. Yerovi, hacía modernismo por esos días, incluso cuando se burlaba de dicha escuela y de sí mismo:

---

[34] Ureta, *Rumor de almas*, p. 34.

[35] Alberto Tauro, «*Colónida* en el modernismo peruano», *Revista Iberoamericana*, México, núm. 1, 1939, pp. 77-82 y en *Letras*, Lima, núm. 15, primer cuatrimestre, 1940, pp. 81-91.

Soy el bardo decadente
de númen incandescente
que ama sin saber a quién;
el de las japonerías
y ritmos y melodías
aprendidos a Rubén[36].

En resumen, en los primeros años del siglo XX priva en la poesía peruana el modernismo. Llegado tarde al Perú, se caracteriza este movimiento en dicho país por un amplio eclecticismo, en el que a menudo se trasluce, sin brusca ruptura, un sentimiento romántico. Pronto, sin embargo, a la vista de los modelos extranjeros, van imponiéndose los poetas peruanos de las adquisiciones técnicas primero de tono parnasiano, simbolistas luego, y de la fusión de ambas realizada por Rubén Darío. En algunos escritores peruanos esas varias técnicas se suceden las unas a las otras; otros escritores se adscriben a una u otra de ellas y le permanecen fieles. Con lo cual el objetivismo y el subjetivismo, la denotación y la connotación, la descripción y la sugerencia, el realismo poético y la angustiosa expresión de lo sentido, se encuentran coetánea y paralelamente en la poesía peruana de aquellos días. General característica de ella es, sin embargo, por esos años, la conciencia técnica. Sea cualquiera la tendencia de cada poeta, el modernista peruano sabe lo que hace, es consciente de cómo escribe. Posiblemente debido al énfasis formalista de este movimiento, que les llegó hecho a los peruanos, se les nota —salvo a los cabezas de fila, Chocano y Eguren, en sus respectivas esferas y en su poesía madura— bastante derivativos, enfeudados como estaban a alguno o varios de los manerismos de Darío o de los modelos de Darío. Consecuencia a su vez de esto es la solidificación de las formas modernistas en retórica modernista, en fórmulas de otra preceptiva literaria. A mediados de la segunda década del siglo, la poesía peruana muestra cierta tendencia hacia el tono menor, hacia el tono más intimista del modernismo, cierto cansancio de su retórica. Coincidentes con la crisis de los años de la guerra esos cambios de tónica, de temática, esa inquietud literaria, facilitaron el abandono del modernismo y de sus totems por varios poetas que aun

[36] *Obras de Leonidas N. Yerovi, I, Poesía lírica* (Lima, Talleres gráficos de la Penitenciaría, 1921), p. 14.

partiendo de él, de él alcanzaron a liberarse y a liberar a sus sucesores, buscando otras formas de expresión poética más adecuadas a las nuevas circunstancias culturales.

[*Revista Iberoamericana*, XVII (enero, 1952), 225-242, núm. 34. Este estudio apareció posteriormente como capítulo I al libro de Luis Monguió *La poesía postmodernista peruana*, Berkeley y México: University of California Press y Fondo de Cultura Económica, 1954, 9-25.]

RAFAEL ALBERTO ARRIETA

EL MODERNISMO 1893-1900

I. El modernismo en la década finisecular. Rubén Darío en Buenos Aires

El modernismo en la literatura argentina comprende el movimiento renovador que se produjo en el último decenio del siglo XIX o, con mayor precisión cronológica, desde la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires en agosto de 1893. Ya en 1880 la prensa porteña informaba a sus lectores de la existencia del «Parnaso», reproduciendo estudios sobre Leconte de Lisle y el grupo de iniciadores surgido en la librería parisiense de Lemerre. En 1884, Paul Groussac publicó en *Sud América* su medallón sobre el maestro de los *Poèmes antiques*. Algunos representantes del «Parnaso» colaboraban en diarios locales: Coppée, Catulle Mendès, Armand Silvestre, en *La Nación;* Banville en *Sud América, La Prensa* y *El Diario*[1]. Un poeta argentino, Leopoldo Díaz, había iniciado sus rapsodias helénicas, o sus atisbos paganos, con los *Sonetos* de 1888. Pero hasta la llegada de Darío no hubo agrupación y bandería. Cinco años permaneció en la ciudad que él llamó Cosmópolis. Al partir para España, a fines de 1898, llevaba al viejo solar del idioma los frutos del huerto por él cultivado en tierra argentina, generadores de una próxima floración hispana. De ahí que el modernismo, considerado en toda la extensión de su influjo sobre la literatura de lengua española, tenga su

[1] María Hortensia Lacau y Mabel Manacorda de Rossetti, «Antecedentes del modernismo en la literatura argentina», en *Cursos y Conferencias,* año XVI, vol. XXXI (Buenos Aires, 1947).

entraña experimental en Buenos Aires, la ciudad predestinada para el puñado mágico, según habría de escribirlo el sembrador: «Fue para mí un magnífico refugio la República Argentina, en cuya capital, aunque llena de tráfagos comerciales, había una tradición intelectual y un medio más favorable al desenvolvimiento de mis facultades estéticas» [2].

La tradición intelectual porteña que reconocía el poeta nicaragüense le ofrendaba la garantía de una hospitalidad espiritual, bien probada en el comercio de las ideas, y su preferencia notoria por la literatura francesa. Ya se ha visto que desde 1817, durante el directorio de Pueyrredón, en pleno período neoclásico, la inmigración bonapartista al Plata había introducido libros franceses que, poco después, como afirmaba Juan Cruz Varela, constituían la mitad del caudal bibliográfico de la Biblioteca Pública y la totalidad de los textos empleados en la Universidad. Con Echeverría y los románticos, la literatura francesa, en primer término, y las literaturas inglesa y alemana en traducción francesa absorbieron la simpatía juvenil de nuestra década del 30 al 40. La proscripción intelectual durante la tiranía vivió en contacto con el pensamiento europeo y lo difundió donde se hallase. Después de Caseros, la organización nacional abrió las puertas a todas las corrientes espirituales, y bastará mencionar a los tres grandes presidentes sucesivos que fueron escritores, Mitre, Sarmiento y Avellaneda, como expresiones de la universalidad de nuestra cultura durante sus gobiernos. Vino luego la generación europeizada del 80, cuyos más destacados exponentes fueron hombres de mundo, viajeros, diplomáticos, políglotos seducidos por París, admiradores de Londres, amantes de Italia, buenos catadores del arte y las letras. Con ellos la vida social de la «gran aldea» dio un salto hacia el refinamiento, el gusto exigente, la complejidad y los niveles de modelos lujosos. El naturalista Eugenio Cambaceres, en su novela *Sin rumbo* (1885), al describir la violación de la hija de un puestero en su rancho, compara la tez oscura y lisa con un bronce Barbedienne...

Asimilador de formas y esencias, crisol de las manifestaciones precursoras del modernismo en América, parnasiano y simbolista, abeja del clavel culterano y del lirio prerrafaelista, sin abdicación de la aristocracia ro-

[2] *Historia de mis libros. Prosas profanas.*

mántica, el autor centroamericano de *Azul*..., escrito en Chile, de donde había vuelto a su país para partir luego a España y retornar al mismo, llegó a Buenos Aires, viniendo de París, al que había ido de Nueva York. Andanzas, lecturas, un *appetito di bellezza,* fervores y anhelos y un alma cosmopolita... Era el momento oportuno y estaba en el lugar propicio.

El medio previsto correspondía a una población rica y sociable, con una *élite* intelectual que ostentaba en sus colecciones cuadros y bronces valiosos, raras porcelanas, muebles firmados, tesoros de bibliofilia; con numerosos teatros en los que se habían presentado los más grandes cantantes de Europa y actores como Rossi y Coquelin, Rafael Calvo y Novelli, y actrices como Sara Bernhardt y María Tubau; con clubes opulentos, diarios poderosos en que colaboraban famosos escritores de los dos mundos, notables talleres gráficos y librerías importantes [3].

Rubén Darío, nombre ya conocido por sus colaboraciones en *La Nación,* recibió la bienvenida de ese diario y de *La Prensa,* realzada por las plumas de Julio Piquet y Joaquín V. González, respectivamente [4]. Guido y Spano

---

[3] «Había un noble amor de cultura en aquel modesto Buenos Aires. Venía de muy atrás. Contábamos con más librerías de buenas obras formativas que hoy, quizá. Las de Escary, Joli, Espiasse, Lajouane, Mendesky, Jacobsen, Moen, Loubière, Brédahi, Peuser y otras que olvido, abundan en novedades del último correo, en ediciones para bibliófilos, en libros de arte, en colecciones o series de grandes autores y distribuían centenares de suscripciones a revistas de todo género, lo que implica la existencia de una vasta cultura muy difundida en la ciudad» (JUAN P. RAMOS, «A propósito de *La novela de una vocación*», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* t. XVI, núm. 60, año 1947).

[4] La primera vez que se publicó el nombre de Rubén Darío en la Argentina fue en una noticia bibliográfica de la *Nueva Revista de Buenos Aires* (t. VI, entrega 24ª, p. 664, año 1882). Envió su primera correspondencia a *La Nación* el 3 de febrero de 1889, desde Valparaíso. El 23 de abril de 1893 este diario anunció en sus columnas: «Rubén Darío, el eminente nicaragüense que ya conocen los lectores de *La Nación,* va a publicar un libro sobre España del cual ya se hace el elogio entusiasta antes de aparecer. El sumario es como sigue: I. Los maestros: Castelar, Núñez de Arce, Valera, Campoamor, Echegaray, Menéndez y Pelayo, Cánovas del Castillo, Tamayo, Doña Emilia Pardo Bazán. II. La juventud. Salvador Rueda. III. El periodismo. IV. El teatro. V. Impresiones y sensaciones de arte». Darío llegó a Buenos Aires el 13 de agosto de 1893 como cónsul de Colombia, en el vapor francés *Diolibah,* y se alojó en el Hotel Frascati (Florida y Rivadavia). Debo estos y otros datos referentes al modernismo a mi generoso amigo el doctor Eduardo Héctor Duffau, quien posee una notable documentación sobre el poeta de *Prosas profanas* y ha enriquecido con aportaciones desconocidas y depurado con rectificaciones formales la recopilación total de su obra poética.

le dedicó un soneto augural. Rafael Obligado lo invitó a sus reuniones semanales para presentarle lo más granado de la literatura local. Una voz desentonó en el concierto: la *Revista Nueva*, donde Canta Claro (según algunos Aníbal Latino, seudónimo del periodista italiano José Ceppi) atacó neciamente al poeta. Salió en su defensa, el 8 de octubre, en *La Nación*, Julián Martel (seudónimo de José Miró), quien habría de ser uno de los más decididos adalides del joven innovador. Replicó extensamente y sin ningún ingenio Canta Claro, suscitando una nueva y cálida defensa de Right (seudónimo de Celestino L. Pera) en la revista *Artes y Letras* (año I, número 38 y núm. 41, del 22 de octubre y el 12 de noviembre). Pero ya Darío había conquistado amistades y admiraciones en distintos medios. «Claro es que mi mayor número de relaciones —nos dice en sus páginas autobiográficas de la madurez— estaba entre los jóvenes de letras con quienes comencé a hacer vida nocturna en cafés y cervecerías.» Un eneasílabo de su canción evocativa de año nuevo (*Caras y Caretas*, 1910) nombrará los lugares báquicos: *Monti, Luzio, Auer's son templos*. Princesas, marquesas, lacas, cisnes, faunos, blasones, marfiles, palacios, docenas de vocablos de la nueva retórica y modos y giros que hubieran reclamado un glosario inicial como el de Jacques Plowert (*Petit glossaire pour servir a l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, París, 1888), invadieron aquellos «templos» donde los neófitos juraban por Niezstche o Verlaine para trasladarse luego al centro socialista Vorwaerts. La glíptica verbal instaló en grandes diarios y minúsculas revistas sus vitrinas resplandecientes. Prosas y versos volcados como de un escriño, piedras preciosas de engarces insólitos, metales cincelados, tallados cristales —así creían los expositores— mostraron al público el fastuoso rejuvenecimiento del idioma. Pero el desconfiado lector protestó por aquel lenguaje criptográfico, hoy arroyuelo transparente, y los literatos de antiguo cuño calificaron de bufones a sus ruidosos colegas[5]. ¿Trataron mejor los

[5] Paradigma de la crítica adversa fueron los artículos sobre los «decadentes» locales que el filólogo italiano residente en el país, doctor MATÍAS CALANDRELLI, publicó en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*. Años después incluyó cuatro de ellos —dos sobre Darío, dos sobre Leopoldo Díaz— en su libro *Crítica y arte* (1910). En el prólogo se jactó de haber desviado a la juventud argentina «del peligroso camino» con su palabra severa y saludable: «Mi crítica señala un período especial en la historia de la literatura

londinenses a sus *nineties* y los parisienses a sus decadentes? Mas nuestros innovadores tomaron venganza, como sus predecesores de aquellos centros, ensañándose con un personaje social a quien Rémy de Gourmont llamó el *Monsieur-qui-ne-comprend-pas* y que desde el ataque de Flaubert venía recibiendo las saetas del arte en su adiposa humanidad: el burgués...

No ha sido escrita aún la historia del modernismo en la Argentina y sólo podrá serlo a través de los diarios, periódicos y revistas de la época, que en buena parte guardan intactos sus materiales. El ejemplo del investigador norteamericano Erwin K. Mapes (*Escritos inéditos de Rubén Darío, recogidos en periódicos de Buenos Aires y anotados,* New York, 1938), quien no agotó, sin embargo, la cantera próvida en sucesivas sorpresas, como lo vienen probando los «descubrimientos» de Eduardo Héctor Duffau, deberá ser seguido para llegar a tal propósito. El presente capítulo sólo aspira a presentar ciertos aspectos y cree aportar algunos datos casi desconocidos.

II. El Ateneo. La «Revista de América»

Buenos Aires carecía, sin embargo, de una institución que congregase a los escritores y los artistas. La iniciativa surgió en una de las reuniones literarias que se celebraban en casa de don Alberto del Solar, escritor chileno residente en la ciudad, y se concretó en otra de las realizadas en casa de don Rafael Obligado. Pero la idea produjo tanto alboroto que Miguel Cané creyó necesario condenar en carta pública «el desencadenamiento inaudito de pasiones inexplicables contra un propósito que en todas las partes del mundo honra a los que lo conciben». Felizmente, los iniciadores persistieron y nació «El Ateneo» bajo la presidencia provisional de don Carlos Guido Spano. Fue inaugurado el 26 de abril de 1893 en el local del Bon Marché (calles Florida y Viamonte) y, a principios de agosto del año siguiente, se trasladó al edificio del Nuevo Banco Italiano, frente a la plaza de Mayo. Tuvo allí amplio salón bien amueblado, e inició

argentina, pues a ella se debe la muerte violenta y prematura de la Musa Decadente». Como es sabido, el señor Calandrelli pretendió también haber despedazado la poesía de Leopoldo Lugones desde las columnas de *La Prensa.*

sus reuniones públicas el 15 del mismo mes con un acto al que por primera vez asistieron damas y en el que don Calixto Oyuela, presidente de la institución, pronunció su resonante conferencia sobre *La raza en el arte.*

«Un exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado —dijo el vehemente defensor de la tradición hispánica— fue siempre funesto para la sinceridad del arte propio en los pueblos que sólo empiezan a tenerle... Toda América fue romántica sin sinceridad, por imitación extranjera, y los poetas de este nuevo mundo lloraron dolores y desencantos imaginarios o se figuraban hallarse en plena Edad Media, entre castillos feudales. Apareció luego en Francia el naturalismo morboso de Zola, y ya hubo aquí naturalistas que no acertaron a ver en el mundo sino ebrios y prostitutas. Por último, revientan en París cuatro escritores estrafalarios, poetas de superficie, que han descubierto el secreto de serlo sin necesidad de tener alma ni buen sentido, que enarbolan como bandera y aceptan orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia; *y ya tenemos en ciertas partes de América (aquí todavía no, por fortuna) una insufrible plaga de decadentes imberbes.*»

Cinco días después aparecía en Buenos Aires la *Revista de América,* dirigida por el nicaragüense Rubén Darío y el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, con el propósito de convertirse en el «órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y desea y busca la perfección ideal», y también el de «servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española». Por si hubieran podido surgir dudas acerca de sus anhelos, he aquí otro enunciado de vaguedad específicamente simbolista y de rituales mayúsculas: «Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de la América latina a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del Ensueño.» Algo más concreto y a todos grato se proponía pocas líneas después: «Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América y al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas por el enriquecimiento

de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz.» Aquellas líneas intermedias se apartaban de la intemperancia y la agresividad habituales en los manifiestos juveniles que encabezan las revistas de cada cofradía estética, y el ecuánime Darío agregó aún: «Mantener al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la jerarquía de los Maestros.»

La *Revista de América* incorporó la literatura de lengua española al movimiento de renovación estética de Europa. «Los decadentes y simbolistas militantes —había dicho también el presidente del Ateneo— representan, cuando mucho, el movimiento de algunas callejuelas de París, y nadie en Europa los toma en serio.» Por el contrario, traducidos e imitados de uno al otro extremo del continente, los poetas «superficiales» de París agrupaban a los jóvenes y señalaban la hora de una renovación coordinada. Desde 1890, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, compartían con Edgar Poe y Nietzsche las preferencias eslavas en las páginas del *Mensajero del Norte*, de San Petersburgo, y las de *Viessy* («La Balanza»), de Moscú. La nueva generación de los Países Bajos recogió los ecos de las «callejuelas parisienses» en tres publicaciones principales: la holandesa *Nieuw Gids* («Nueva Guía»), la flamenca *Van Nu en Straks* («De Hoy y de Mañana») y *La Jeune Belgique*. Berlín y Viena se asociaron en *Blätter für die Kunst* («Hojas para el Arte»). En 1894 nació el londinense *The Yellow Book* («El Libro Amarillo») y al año siguiente *The Savoy*, fundado por Arthur Symons, autor más tarde de un celebrado libro sobre el simbolismo francés. En 1895 reunió Adolfo de Bosis a carduccianos y d'annunzianos en *Il Convito romano*, y ese mismo año Eugenio de Castro y Manuel da Silva Gaio abrieron en Coimbra las páginas de *Arte* a las voces renovadoras. Sólo España permanecía aislada y sorda dentro de sus fronteras.

La *Revista de América* «desapareció en flor» antes de que el modernismo hubiese cobrado impulso. Sus tres números quincenales, tan raros hoy como buscados, lo que explica que nadie se haya ocupado aún de revelar su contenido [6], respondieron escasamente a los propósitos y

---

[6] Su rareza justificará aquí una minuciosa referencia al contenido. Componen el primer número trabajos en prosa de Ricardo Jaimes Freyre (*La poesía legendaria*), Enrique Gómez Carrillo (*Los jóvenes poetas de Francia*),

decepcionan al investigador que logra dar con ellos, y su presentación tipográfica no supera y en más de un caso no alcanza la de otras revistas de la ciudad en aquellos

---

Rubén Darío (*Un esteta italiano*: *Gabriel D'Annunzio*) y Julián Martel, seudónimo de José Miró (*El anarquista,* dos capítulos de una nueva novela en preparación), y tres composiciones poéticas: *Desdén,* del uruguayo Víctor Arreguine, *Camafeo,* de Leopoldo Díaz y *La cofradía del silencio,* del español Salvador Rueda, considerado por los modernistas porteños un cofrade peninsular, puesto que Darío había esculpido el «pórtico» de uno de sus libros. La colaboración de Gómez Carrillo, especialmente escrita para la revista, es, sin duda, la más importante y la de mayor novedad. El escritor guatemalteco, residente en París, se propone presentar a los lectores una galería seductora; la inician Jean Moréas, «un griego de la decadencia», y Maurice du Plessys, «un decadente por excelencia». Darío traza una semblanza apologética e insustancial de D'Annunzio y promete para el número próximo el comienzo de un estudio sobre su obra. Como una concesión a las preocupaciones de la ciudad «grande y práctica» o buscando apoyo bajo las nubes, aquella entrega inicial acompaña sus declaraciones de arte puro con las respuestas a un interrogatorio suyo sobre la «cuestión social contemporánea», firmadas por los siguientes representantes del periodismo local: Bartolomé Mitre y Vedia (*La Nación*), Eleodoro Lobos (*La Prensa*), Ettore Mosca (*L'Operario Italiano*), Alfredo Ebelot (*Le Courrier de la Plata*), F. López Benedito (*El Correo Español*), Daniel Cotherau (*Petit journal*), y Teodoro Alemann (*Argentinisches Tageblatt*). A continuación, Brocha Gorda, seudónimo del boliviano Julio Lucas Jaimes, padre del codirector de la publicación, inaugura la sección teatral con una nota sobre el *Casino.*

Se inicia el segundo número con el *Canto de la sangre,* de Rubén, al que sigue Gómez Carrillo con sus medallones de Adolphe Retté, Saint-Pol-Roux y Henri de Régnier. Una poesía del colombiano Rafael Núñez, *Angel caído,* precede a un cuadro de costumbres, *Buenos Aires pintoresco. La Boca,* firmado por Brocha Gorda. Leopoldo Díaz ofrece en seguida su versión poética de «1851» (*Leyenda de los siglos*) de Víctor Hugo. Ricardo Jaimes Freyre intercala su prosa preciosista *Mosaicos bizantinos,* a la que siguen versos de Pablo della Costa *A Rafael Balmaceda.* El prometido estudio sobre la obra d'annunziana se distrae en consideraciones sobre aspectos del modernismo, sin entrar en materia, y queda interrumpido para siempre. América tiene representación final en dos capítulos de *Al trote,* del venezolano Miguel E. Pardo y *Mármol griego,* versos del panameño Justo A. Facio, residente en Costa Rica.

Abren el tercer número cuatro estrofas de Darío, *Rafael Núñez,* con motivo de la muerte del ex presidente de Colombia, al que debió su consulado. Gómez Carrillo continúa su presentación de las figuras juveniles de la lírica francesa con Charles Morice (el autor de *La littérature de tout à l'heure,* libro que ha sido considerado para el Simbolismo como el prefacio de *Cromwell* para el Romanticismo), Ernest Raynaud y Stuart Merrill; en nota hace referencias a Remy de Gourmont, Louis Durmer y Emmanuel Signoret. Vuelven a colaborar, en verso, Arreguine: *La vejez de Venus,* y Brocha Gorda, con otros cuadros locales de costumbres: *El Riachuelo, Arroyo Maciel, Isla de Recreo.* Su hijo Ricardo adelanta la luego famosa *Castalia bárbara,* dedicada a Salvador Rueda (homenaje anulado cinco años después, cuando la composición reapareció en el volumen de su título) y traduce el prólogo de *Daphné,* poema de Signoret. Sobre teatro, y a propósito de *Papa Lebonard,* escribe Edouard Reyer, y Darío sobre bellas artes, con motivo de la expo-

días. En 1896 surgió la severa y civilizadora revista de Paul Groussac, *La Biblioteca*, que acogió *El coloquio de los centauros*, de Darío, y *La voz contra la roca*, de Leopoldo Lugones, y en la que su director comentó los dos libros del primero, puntales del movimiento, ambos de aquel mismo año. *La Biblioteca* interrumpió su publicación en abril de 1898; en julio apareció con el propósito de sucederla, si bien haciendo suyos los principios de la anterior, *El Mercurio de América*, bajo la dirección de Eugenio Díaz Romero.

III. Las influencias extranjeras

Esencialmente musical por el léxico, los ritmos estróficos y las resonancias internas del verso, como por la inmaterialidad de sus figuras femeninas y de sus paisajes y la atmósfera alucinante de sus ensoñaciones, la poesía de Edgar Poe fue precursora del simbolismo francés. Baudelaire, que declaró afinidades profundas con el espíritu del creador bostoniano, tradujo su obra en prosa (*¿Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait*) y apartó respetuosamente, como intraducible, la poética. Un cuarto de siglo después, Mallarmé confirmó en parte la dificultad al verter en prosa algunos poemas (*Quelques poèmes*, 1888) que precedió con su soneto tumulario. El último decenio del siglo agregó al renombre europeo del gran cuentista americano de lengua inglesa su gloria como lírico: traducido en prosa y en verso, tuvo la difusión continental del propio simbolismo.

También entre nosotros fue conocido el narrador fascinante con anterioridad al poeta. De ambos hablaba Olegario V. Andrade en 1875, en un artículo sobre la literatura norteamericana, aunque su referencia no parece implicar conocimiento directo del uno ni del otro. Nueve años después, Carlos Olivera (1858-1910) reunía en un vo-

---

sición Mendilaharzu. Aparece un nuevo capítulo de *Al trote*. Leopoldo Díaz traduce en verso una composición de Leconte de Lisle: *La tristeza del diablo*. La parte poética se completa con *Abismo*, de Diego Fernández Espiro, *Perdida*, de Marco Nereo, seudónimo de Alberto Ghiraldo, y *Flores de llanto*, de Justo A. Facio.

Los tres números llevaron una sección final, bastante incolora, dedicada a gacetillas literarias, con notas de Darío, Jaimes Freyre, Reyer, Tirso (seudónimo de Joaquín V. González) y Carlos Malagarriga.

lumen trece relatos traducidos por él literalmente[7]. Tres años más tarde, Edelmiro Mayer trasladaba al español la primera biografía documentada y reivindicadora del gran difamado, escrita por J. H. Ingram: *Edgardo Allan Poe. Su vida, cartas y opioniones* (Peuser, Buenos Aires-La Plata, 1887). En este libro espigó Rubén Darío para escribir en Buenos Aires su inconcluso estudio sobre el autor de *Ligeia.* En seguida, Carlos Romagosa, primer antologista del modernismo, cedió las primeras páginas de sus *Joyas poéticas americanas* (Córdoba, 1897) a *The Raven* y a *The Bells,* en su lengua original y en sus respectivas traducciones firmadas por el venezolano J. A. Pérez Bonalde y el guatemalteco Domingo Estrada. Probablemente ignoraba que un compatriota hubiera podido proporcionarle otras: ese mismo año, Leopoldo Díaz publicó en volumen sus versiones poéticas de autores contemporáneos; el mayor número de piezas correspondía a Poe: *El cuervo, Ulalume, El lago, Eldorado, Tierra de ensueño, La ciudad en el mar, Al Aaraaf, El palacio encantado, Annabel Lee, A Zante, Eulalia, La durmiente* y *El gusano conquistador.*

El 22 de julio de 1894 se estrenó *Tannhauser* en la Opera de Buenos Aires; desde el estreno de *Lohengrin* y *El barco fantasma* en 1883, ninguna obra wagneriana había figurado en el repertorio lírico de sus teatros. La crítica de los principales diarios comentó en forma apoteósica el acontecimiento artístico; su coincidencia con los comienzos del modernismo fue venturosa para los jóvenes poetas y escritores del primer grupo rubendariano que no ignoraban el influjo decisivo de Wagner sobre el movimiento simbolista de Francia ni la admiración por su obra de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine.

«En Buenos Aires e iniciado en los sectores wagnerianos por un músico y escritor belga, M. Charles del Gou-

[7] *Edgar Poe. Novelas y cuentos traducidos directamente del inglés por Carlos Olivera, precedidos de una noticia escrita en francés por Carlos Baudelaire,* París, Garnier hermanos, 1884. He aquí los títulos: *La máscara de la muerte, Berenice, Ligeia, Los crímenes de la calle Morgue, El misterio de María Rogêt, La carta robada, Mr. Valdemar, El doctor Brea y el profesor Pluma, El pozo y el péndulo, Hop-Frog, El tonel de amontillado, Cuatro bestias en una* y *El retrato oval.*

Otros dos libros de Carlos Olivera muestran su predilección por las literaturas nórdicas: *La vena oculta* y *Las mujeres de Ibsen.*

fre —recordaría Darío en páginas autobiográficas— rimé el soneto de *El cisne.*» Ya circulaban estudios y publicaciones especiales sobre el compositor alemán entre los neófitos, y es probable que éstos conocieran la ejecutoria literaria francesa de *Tannhauser*[8].

Por otra parte, la leyenda medieval del caballero piadoso enamorado de Venus, cantada por Heine y amplificada con aportaciones simbólicas por Wagner, prestábase a comentarios de buida intención. El torneo poético de los *minnesinger* ¿no era la imagen del desacuerdo y las hostilidades de una generación literaria conservadora frente a la innovadora que le sigue? Y las fluctuaciones del caballero entre lo pagano y lo cristiano, entre los sentidos y el alma, ¿no era el gran tema dramático de la literatura moderna?

Al mes y medio del estreno de *Tannhauser* en Buenos Aires, Rubén Darío publicó en el segundo número de su *Revista de América,* como introducción a un estudio sobre Gabriel D'Annunzio, una defensa del arte de los llamados «decadentes», con motivo de haber sido acusados de cultivar un arte limitado a la sensualidad del ojo y del oído, en un libro reciente, *The Religion of a literary Man,* del poeta inglés Richard Le Galliene. La página, sepulta en aquella revista, es significativa de su hora y reclama ser exhumada:

> Los llamados decadentes, es cierto, han consagrado gran parte de sus cuidados a los prestigios de la forma; mas no se han quedado solamente en el mundo marmóreo de la Grecia, tan caro a las escuelas académicas, por lo que tiene de limitado, de lineal y de comprensivo. Han buscado

---

[8] En 1857, después de haber asistido a una representación de la obra en Wiesbaden, Téophile Gautier había escrito un extenso artículo elogiándola y aconsejando su ejecución en la Grand-Opéra de París. Allí fue representada, con asentimiento de Napoleón III, el 13 de marzo de 1861, y silbada por los «boulevardiers». Al día siguiente, Héctor Berlioz visitó a Gautier y le expresó su satisfacción por la silbatina. Judith, la hermosa hija de Téophile, jovencita de dieciséis años que oía por primera vez el nombre del maestro germano, increpó al músico francés: «*On voit bien que vous parlez d'un confrère... Et qu'il s'agit, sans doute, d'un chef-d'ouvre*». Años después comentaría en sus recuerdos literarios: «Yo tenía ya la presciencia de que mi destino era incorporarme a la milicia sagrada que combatió por Richard Wagner». Con Téophile y Judith Gautier, defendieron al autor silbado Baudelaire y Catulle Mendès. Todos nombres seductores para los modernistas de Buenos Aires.

por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal; han visto en el Oriente un mundo de extrañas iniciaciones; han encontrado en el Norte una vasta región de sueños y de misterios; han reconocido y proclamado la inmanencia y totalidad del Arte; han quitado todas las trabas que pudiesen encontrar las alas de la psique; han aspirado a la consecución de una fórmula definitiva y a la vida inmortal y triunfante de la Obra. Jamás, desde los tiempos en que florecieron las grandes obras místicas, ha tenido el alma un número mayor de sacerdotes y soldados; jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano, como en estos tiempos en que han aparecido, mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal, los grandes artistas que han sido apellidados decadentes. A ellos se debe el actual triunfo de la Leyenda, por el cual se iluminan olvidadas visiones de Poesía; a ellos los santos ímpetus hacia la Fe y las defensas y diques delante de los tanteos peligrosos de la tiranía científica; A Wagner, el inmaterial florecimiento del éxtasis artístico y la más honda comprensión de la Misa; a Verlaine el Católico, los más admirables himnos litúrgicos, los mejores cánticos, desde Jacopone de Todi, al más puro y augusto de los símbolos, al adorable Misterio de la Virgen; a Baudelaire, las decoraciones incógnitas del Pecado, iluminadas por el «rayo nuevo» de su lírica visionaria; a Mallarmé, raras sensaciones de la vida inmaterial y asibles velos del ropaje del ensueño... ¿Quién más que Poe y sus seguidores ha penetrado en la noche de la muerte? ¿Quién como León Bloy ha entrevisto el formidable y apocalíptico enigma de la Prostitución?

Pero el católico Darío conocía, como *Tannhauser*, las llamas perfumadas del Venusberg. Y al final de su defensa acoge las vibraciones del laúd sacrílego que escandalizó el certamen del landgravato de Turingia:

.. Ese eterno femenino que con la omnipotencia de sus manifestaciones domina el ser humano, es el que surge de continuo delante de los ojos del artista, y ello es lo que hace afirmar a críticos como el clergyman de que me ocupo que el arte decadente no tiene pupilas ni orejas sino para los colores y sonidos de la sensualidad. ¿A dónde dirigir la mirada sin encontrar el influjo de las Evas y de las Venus? ¿En dónde no hallará el hombre, hecho de carne y de dolor, los ojos rojos de la serpiente misteriosa? Por ello los grandes artistas, fuertes y delicados a un mismo tiempo, padecen la indestructible obsesión, pues todo grande artista es un solitario en su Tebaida, o en su cenobio, y a los solitarios tienden las fuerzas invisibles y desconocidas, ya el demonio tentador o el *daimon* divino. Así Huysmans, así el pobre y gran Verlaine, así Gabriel D'Annunzio.

Mientras la poesía simbolista de Francia impregnaba la lírica de Inglaterra, Alemania, Austria, los Países Bajos y Rusia, el resurgimiento poético de Italia y Portugal señalaba también la «hora latina» en aquella Europa finisecular. Sorda y aislada España, correspondió a Buenos Aires prestar oídos a un Gabriele D'Annunzio, a un Eugenio de Castro, expresiones de comunidad latina.

En 1887, las *Odi barbare* de Giosuè Carducci habían sacudido vigorosamente el marasmo de la poesía italiana. Poco después, un colegial de dieciséis años, «invadido por una especie de furor poético» al leerlas, componía un volumen de versos en el que hexámetros y pentámetros de entonación carducciana armonizaban con una inspiración de prematuro erotismo y una estética resuelta mente hedonista. El nombre de Gabriele D'Annunzio recorrió la península como la revelación de un prodigio. Aquella sorprendente precocidad se encauzó pronto en libros de versificación espléndida y refinamientos de cultura humanista y voluptuosidad desbordante: *Canto novo* (1882), con su glorificación de la naturaleza; *Intermezzo di rime* (1883), con su plasticidad lasciva; *L'Isotteo*, con su epicureísmo, y *La Chimera*, con sus elegancias, ambos de 1888; *Poema paradisíaco* (1893), ya perfumado por una melancolía casi otoñal. Una novela de 1889, *Il piacere*, había mostrado todos los dones de la prosa d'annunziana y los *eccessi e disordini* de la juventud del autor: «*Nel personaggio di Andrea Sperelli c'é assai di me stesso colto sul vivo.*»

El artista magnífico y el hombre sensual confundidos en un predominante sentimiento estético atraían como una encarnación renacentista, y el modernismo porteño no escapó al influjo de su obra. El descubrimiento de otro latino lapidario de palabras y sensaciones acrecentó la aportación suntuosa.

Eugenio de Castro había sido libertado del estancamiento y la rutina de la lírica lusitana por el providencial conocimiento de libros simbolistas franceses a orillas del propio Mondego, en 1889, a los veinte años de edad. Esos libros, recién publicados, de Verlaine y Moréas, Mallarmé y Vielé-Griffin, Henri de Régnier y Gustave Khan —citados en este orden por él mismo—, iluminaron su camino y su sensibilidad. «Encordé de nuevo mi lira herrumbrosa —evocaría tres décadas más tarde el hijo de Coimbra— y partiendo con ella para París la

afiné allá, en las márgenes del Sena, por el diapasón francés, pero de modo que sus acordes, siendo nuevos, continuasen siendo eminentemente portugueses.» Regresó a fines de aquel mismo año de 1889 y en 1890 publicó su libro de versos *Oaristos,* en el que las innovaciones revolucionarias alternaban con la respetuosa restauración de antiguas formas. Pero el poeta juvenil descargó su aljaba en el prefacio. Comparaba allí a la poesía portuguesa contemporánea con un moroso tren mixto que se arrastraba por los carriles del lugar común, de las rimas gastadas, del vocabulario marchito. Después de viajar en aquella carreta y en mala compañía, el autor había resuelto tomar el expreso continental... [9].

IV. Un año climatérico

El año de 1896, hemos escrito en otra parte, es en la literatura argentina zona limítrofe adonde llegan para extinguirse o transformarse las corrientes del siglo caducante y en la que irrumpen las del venidero. Concítanse entonces circunstancias y sucesos que hubiesen podido espaciarse en el decenio finisecular, y la acumulación fortuita o determinada por factores ínsitos dan a ese año carácter climatérico. Inicia sus cursos la Facultad de Filosofía y Letras, reclamada por el organismo universitario para integrar sus funciones con la acción más espiritual y desinteresada, en su medio indiferente que ella contribuirá a modificar. Fúndase *La Biblioteca,* revista memorable que su director, don Pablo Groussac, juzgará sin exageración «empresa civilizadora» y, en su género, «no inferior por la ejecución a las europeas». Martiniano Leguizamón abre senderos hacia el folklore con dos obras regionales y Francisco Grandmontagne publica *Teodoro Foronda,* la novela argentina del inmigrante español, documentada en la llanura pampeana y en la capital cosmopolita por la experiencia personal del autor. En febrero llega de Córdoba y se incorpora al ambiente porteño Leopoldo Lugones, poeta de veintidós años y adalid de la Revolución Social. En marzo se presenta al mundo literario de la ciudad en la tribuna del Ateneo con un poema rojizo que intitula *Profesión de fe;* el 1 de

---

[9] Véase en *La Nación* (domingo 4 de mayo de 1924) la autobiografía de Eugenio de Castro, escrita especialmente para dicho diario.

mayo se adhiere al movimiento socialista argentino con un canto proselitista; el 12 del mismo mes, Rubén Darío saluda al recién venido en las columnas de *El Tiempo,* el diario de Carlos Vega Belgrano. «Es uno de los *modernos* —escribe—, es uno de los "Joven América". El y Ricardo Jaimes Freyre son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente... Con Jaimes Freyre y José Asunción Silva es, entre los *modernos* de lengua española, de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los *modernos* ingleses, franceses, alemanes e italianos.»

La noche del 19 de septiembre, el propio Rubén Darío ocupa la tribuna ateneísta en sesión presidida por don Rafael Obligado. El cantor de *Santos Vega* lo presenta. «Este poeta no es un argentino ni es en realidad un americano» —dice el tradicionalista del cosmopolita, y agrega con gracia y comprensión: — «Su musa no tiene patria en el continente. La tiene en el seno de la belleza. Su índole es tan refractaria a la frontera geográfica como al límite de los tiempos. Así se le ve hundir en las nieblas boreales de Glads-Heimur en pos del lobo Fenris, como llegar al santuario del culto pelásgico sin temor a ninguna encina fatídica. Ora se siente trovador de la Edad Media, apasionado de las princesas cautivas, ora golpea el canto de su escudo de caballero sobre el dolmen druidico o divaga solitario entre las ruinas de Carnak...»

Darío diserta sobre *Eugenio de Castro y la literatura portuguesa.* Desde el comienzo, asocia a los dos poetas de la gran familia racial: «Mi deseo es que al acabar de escuchar mis palabras llevéis con vosotros el encanto de un nuevo y peregrino conocimiento: el del joven ilustre que hoy representa una de las más brillantes fases del renacimiento latino y que, como su hermano de Italia —el Ermete maravilloso— se mantiene en la consagración de su idea.» Hacia el final de la conferencia vuelve a reunirlos: «Puede asegurarse sin temor a equivocación que los primeros "músicos", en el sentido pitagórico y en el sentido wagneriano, del arte de la palabra, son hoy Gabriel D'Annunzio y Eugenio de Castro.»

¿Cómo no aprovechar la ocasión y poner en evidencia el contraste peninsular y distribuir los resultados? Lo hace el párrafo sustancial para nuestro objeto:

> Mientras nuestra amada y desgraciada madre patria, España, parece sufrir la hostilidad de una suerte enemiga,

encerrada en la muralla de su tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental en estos últimos tiempos, el vecino reino fraternal manifiesta una súbita energía, el alma portuguesa encuentra en el extranjero lenguas que la celebran y la levantan, la sangre de Lusitania florece en armoniosas flores de arte y de vida: nosotros, latinos, hispanoamericanos, debemos mirar con orgullo las manifestaciones vitales de ese pueblo y sentir como propias las victorias que consigue en honor de nuestra raza.

Termina la conferencia con una breve mención del principal poema de Eugenio de Castro, *Belkiss, reina de Saba, de Axum y de Himiar*, traducido ya a varias lenguas e ignorado en la española [10].

La fecha del 12 de octubre de 1896 se asocia colombinamente al colofón de un volumen alongado, compuesto en letra bastardilla y de título mistagógico: *Los raros*. Es una colección de dieciocho retratos de escritores contemporáneos, firmados por Rubén Darío y extraídos de las páginas de *La Nación* por jóvenes acólitos Angel Estrada y Miguel Escalada, a quienes el autor dedica el libro. Al final se agrega la reciente conferencia del Ateneo. Al frente de la galería y como asociándola a su revelación, Darío transcribe los «propósitos» de su fugaz *Revista de América* y los acompaña con esta declaración colectiva: *Somos ya algunos y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa.*

Antes de terminar el año aparece *Prosas profanas*. «¡Pero si son versos!» —exclamarán, confundidos, los descendientes de Monsieur Jourdain.

En 1896, la catequesis modernista se mostraba satisfecha. En la sala del Ateneo bullía la «insufrible plaga de decadentes imberbes» —y barbados— de cuya inexistencia se congratulaba alguien tres años antes, y sus plumas nuevas —de cisne, naturalmente— aleteaban en diarios y revistas. Aun en el centro de la República y nada menos que en el Ateneo de Córdoba, para una correspondencia perfecta, el «decadentismo» logró catecúmenos —encabezados por Carlos Romagosa, el antologista del nuevo *ismo*— y suscitó una batracomiomaquia provincia-

[10] Al año siguiente se publicó en Buenos Aires, en versión del argentino Luis Berisso, con prólogo de Leopoldo Lugones. El prologuista insinuó la embriaguez del descubrimiento: «Juntos conocimos con Rubén Darío este poema en una noche del año pasado. Mis veintidós años se iluminaron. Admiré, admiramos, ¡oh, maravilla!, mucho más a la reina de Saba que a Salomón. En la escritura no es así...»

na con motivo de la velada en honor de Darío, visitante de la ciudad, realizada el 15 de octubre. Leyó el poeta aquella noche sus versos recientes, *En elogio del Ilustrísimo Sr. obispo de Córdoba, Fr. Mamero Esquiú, O. M.*, escritos en la estrofa de su *Responso a Verlaine*, y al día siguiente estalló la repulsa que llegó hasta Buenos Aires [11]. Leopoldo Lugones, mortificado por aquella ofensiva de algunos de sus comprovincianos, desagravió inmediatamente al maestro en su misma estrofa:

---

[11] La impresión más sustanciosa del episodio se encuentra, probablemente, en una breve información de la revista semanal ilustrada *Buenos Aires*, fundada por Gabriel Cantilo y José María Drago. Léese en su sección «Cahier-Mariposa», del número 81, año 11, domingo 25 de octubre de 1896:

> «El acontecimiento literario de la semana es la velada que el Ateneo de Córdoba ha dado en honor de Rubén Darío. Una circunstancia casual ha hecho que esta fiesta se convierta en un verdadero acontecimiento literario. La velada había pasado entre el entusiasmo de las gentes de letras de la Friburgo argentina, muy satisfecha de los discursos pronunciados por el Presidente del Centro, Dr. Juan M. Garro, Rubén Darío y el joven Carlos Romagosa, brillantes piezas, sobre todo la de éste último, una de las inteligencias más vigorosas de la moderna intelectualidad argentina. Había pasado bien la velada, cuando aún no extinguidos los aplausos que saludaron al joven Campeón de la Lira, he aquí que el ex presidente del Ateneo de Córdoba, Sr. Antonio Rodríguez del Busto, publica en *La Patria* de aquella ciudad una carta renuncia dirigida al doctor Garro en la cual decía separarse del Ateneo porque la velada en honor de Darío significaba la aceptación tácita de los modernos cánones simbolistas que, en su sentir merecían ser tratados como casos clínicos en cefalocomios especiales y por sistemas de patología mental expresa. *Tribuna* y *El Tiempo* se han ocupado de la cuestión en manera adversa para los principios literarios de que es portaestandarte Rubén Darío; y los colegas de Montevideo y *El Día* de Rosario de Santa Fe han dedicado a la cuestión artículos especiales. La Decadencia, por su parte, ha guardado silencio y sólo Leopoldo Lugones se ha hecho oír publicando en *El Tiempo* versos de una intemperancia inaudita en que devuelve injuria por injuria a los críticos del otro bando. Sin ponerse en una ni en otra fila y sin estar conformes con el apasionamiento de los justadores, hemos de hacer notar que este celo, en apariencia exagerado, y estas candentes cuestiones, revelan una honda preocupación artística en el grupo que trabaja por el renacimiento intelectual del país. Lo que en el fondo es un síntoma halagüeño.
>
> El Ateneo de Córdoba resolvió destituir al Sr. Rodríguez del Busto, dando por no recibida su renuncia. LÁPIZ ROJO.»

Se hallarán pormenores del episodio cordobés en el libro de ARTURO CAPDEVILA, *Rubén Darío, Un bardorei*. Espasa-Calpe, Argentina (Buenos Aires, 1946).

¡Poeta! La cigarra de los élitros de oro,
sobre los romos cuernos del iracundo toro
recuerda a Eunomo y Aristón.
Triboulet condimenta sus acerbos confites
y hay sobre el occipucio crismado de Thersites
una parodia de Pelión.
Condenatorias bulas salen de los Cenáculos,
aporta la Academia sus borlas y sus báculos
y su inminente decretal;
birreteados bedeles erigen sus palmetas
calzada en la pezuña la chancla de Philetas
para el supremo auto ritual.

... ...

Sobre el inflado lomo del rebaño enemigo
compliquemos los rojos azotes del castigo
con grandes varas de laurel.
Cincelemos la garra, prenda de sorda justa,
para que brille y queme como una joya augusta
en el gran dedo de Israfel.

Dejemos las minúsculas espinas de la rama,
las pálidas pimientas del clásico epigrama,
y descolguemos del blasón
las dagas relumbrantes como intensos colmillos
que romperán el gozne de los mohosos grillos
que Apolo lleva en su talón.

....

Lugones y Jaimes Freyre habían sido proclamados por Darío, como se ha visto, abanderados del movimiento continental. Poco después Paul Groussac llamó príncipes de la generación entrante de la Argentina a Enrique Rodríguez Larreta (hoy Enrique Larreta para las letras) y Angel de Estrada, hijo, en el medallón de *La Biblioteca* (número de noviembre de 1896) que presentó al primero con motivo de la inserción, en la misma entrega, de su fantasía griega en prosa, *Artemis;* convendrá recordar, como antecedente de preferencia reiterada, que el joven escritor había dictado en el Ateneo, dos años antes, un curso de «literatura helénica».

Estrada, autor adolescente de unos *Ensayos* líricos en 1889, acababa de confirmar su vocación poética en *Los espejos*, poema de cuarenta cuartetos endecasílabos, recién aparecido. Pero el prosista que había de predominar en él, como se verá en el tomo siguiente de esta Historia, se anunció con el nuevo siglo *(El color y la piedra,* 1900); y aunque dos libros líricos, *Alma nómade,* en 1902, y *El huerto armonioso,* en 1908, recogerían su

canción sucesiva, debe quedar incorporado a este panorama el versificador que transpuso el límite finisecular sin diferenciarse. El catolicismo de sus mayores, hondamente arraigado en su alma, no le impidió inscribir, como epígrafe de *Alma nómade,* que «todo poeta es naturalmente algo panteísta por amor a la belleza, aunque no acepte como verdadera la doctrina filosófica». También enamorado de la Grecia clásica, dedicó sonetos al Partenón, a los mitos, a los héroes, a las islas otrora afortunadas, *but all, except their sun, is set,* y versos elegíacos a la memoria de los neohelenistas Keats y Shelley, junto a sus tumbas del Aventino. Otras composiciones responden al nomadismo que le llevaba del Sena al Nilo, del Tíber al Jordán. Su verso brotaba en el camino, al margen de las peregrinaciones de su prosa. Amante de la forma pura, no pudo sustraerlo del contorno congelador. Roberto F. Giusti, que reconoció esa frialdad cuando juzgó aquella obra poética en un estudio global *(Nuestros poetas jóvenes,* 1911), dijo entonces también que Angel de Estrada era «el más legítimo continuador de Guido»; de ser exacto, careció de cierto soplo que circula y suele aproximarse a la gracia en la poesía del modelo. Por lo demás, el prosista de *Calidoscopio* representa nuestro modernismo con una vibración instrumental que no compartió su verso [12].

V. AUTORES Y OBRAS

Inmediatamente después de *Prosas profanas,* e impresa en el taller de *Los raros* («La Vasconia»), apareció una «plaquette» apaisada de título voluptuoso: *En la plenitud de los éxtasis* (diciembre 1896-enero 1897), cuyos poemas ostentaban epígrafes de D'Annunzio, Laurent Tailhade, Samain, *Les chants de Maldoror,* Paul Fort y Mallarmé. Era su autor Carlos Alfredo Becú [13], «el Benjamín de la tribu», como le llamó su jefe; un joven de diecisiete años a quien el vocabulario en boga le proporcionaba placeres de fumadero oriental. En su secreto paraíso

[12] Véase la *Antología poética* de Angel de Estrada, con prólogo de Alvaro Melián Lafinur, de la Colección Estrada (Buenos Aires, 1946).

[13] Años después internacionalista de renombre, profesor universitario y ministro nacional, el doctor Becú (1879-1924) procuraba borrar hasta el recuerdo de su noviciado poético.

de sonoridades embriagadoras (lampadarios, canéforas, nimpheas) y de creaciones delirantes (porfirios, cordiviolas, ostensorios), el aprendiz de lapidario tallaba versos libres, los primeros a la manera francesa, según Darío, y alucinantes viñetas:

Los pavos reales, alhajas vivas de esmalte y gemas,
se pasean sobre el mosaico del regio patio;
una fuente de jaspe, cuajada de gemas
—jaspe azulado, crysoberilos de vetas pardas—
lentamente murmura en el medio del patio;
y los muros de obsidiana pulida
reflejan al infinito
los pavos reales y los mosaicos y las columnas,
ecos de luces que se reflejan al infinito.

La singularidad de la muestra consistió en ser y permanecer única. Nadie repitió el ensayo.

En noviembre de 1897 apareció el primer libro de Leopoldo Lugones, *Las montañas del oro,* poema en tres ciclos y dos reposorios. «Los *mufles* van a bufar», presintió el comentarista de *La Nación* al anunciar el «libro concebido y dado a luz en Buenos Aires por un joven cordobés y diríase escrito teniendo puesto un pie en Patmos y el otro en el Quartier Latin». Rubén Darío soñó simultáneamente su trompeta y su siringa en *El Tiempo* para advertir el paso de «los tropeles de bisontes» precedidos de «vuelos de palomas» de aquel «Juvenal corregido por Verlaine»; y ante la prevista censura de las hortalizas («animados alcauciles, porotos, rábanos y zapallos») de la ciudad burguesa, desenterró dos quintillas heráldicas de Tirso de Avilés que, corrido doce años, colocaría el autor de *Lunario sentimental* en la primera página, para blasonar su lunofilia patronímica frente a sus «cretinos»:

Antiguamente decían
a los Lugones, Lunones...

Cinco años mayor que Darío y en la adolescencia rimador romántico de traidora facilidad, se alistó Leopoldo Díaz *, cumplidos los treinta, en la vanguardia moder

* Nació en Chivilcoy (Provincia de Buenos Aires) el 11 de agosto de 1862 y murió en la Capital Federal el 28 de septiembre de 1947. Residió muchos años fuera del país, primero en Europa, donde fue cónsul en Gi-

nista, ya orientado hacia las ciudadelas parnasianas con dos colecciones de sonetos: la titulada con esta palabra, y aun vacilante, de 1888, y *Bajo-relieves*, de 1895, inequívoca en su rumbo como en su título. Una estación de encantamiento simbolista lo retuvo entre brumas nacaradas que se complugo en recortar para las vidrieras de su capilla: *Belphegor, La leyenda blanca, Ypssipyla, El ave Merops*. Visiones boreales, islas de oro que engañan al nauta, un castillo de quince torres en cuyas salas se animan los retratos y se oye el himno de las armaduras:

Los fúnebres yelmos
erizan flotantes penachos oscuros
cual las negras plumas de un pájaro negro.
Las picas relucen con brillo apagado;
fingen las espadas relámpagos trémulos
y brillan extrañas gemas peregrinas
en la empuñadura de los estiletos.
Sobre las panoplias hinchan los escudos
fúlgido y redondo su vientre de acero,
y breves estoques, finos como agujas,
duermen en sus vainas llenas de arabescos
El látigo de armas cuelga de los ángulos
y erige sus garfios, agudos. Los petos
forjados por manos de hábiles artífices
ostentan la malla del tejido férreo;
las golas levantan sus curvas airosas
sintiendo la ausencia de robustos cuellos,
y los guanteletes, mordidos del moho,
lloran la nostalgia de antiguos torneos
cuando los heraldos, la crujiente seda
de los estandartes tremolar hicieron...

---

nebra y ministro plenipotenciario en Cristianía; después en América como representante diplomático en Caracas y Asunción. Sólo escribió en verso, como Góngora, y se complacía en decirlo. En 1945, la Academia argentina de letras publicó un florilegio de su obra en homenaje a su miembro octogenario y decano de los poetas argentinos. El hermoso volumen —*Antología*, con prólogo de Arturo Marasso— seleccionó sonetos de los siguientes libros: *Sonetos* (1888), *Bajo-relieves* (1895), *Las sombras de Hellas* (1922), *Atlántida conquistada* (1906) y *Las ánforas y las urnas* (1923) y una veintena de los no coleccionados. Debe recordarse que el poeta compuso también un «episodio lírico», *Tucumán*, destinado a la escena: se estrenó en el teatro Colón, en 1918, con música del maestro argentino don Felipe Boero.

BIBLIOGRAFIA: Rufino Blanco Fombona, «Ensayo crítico sobre Leopoldo Díaz», en *Letras y letrados de Hispano-América* (París, Ollendorff, 1908); Luis de Gasperi, «La personalidad literaria de Leopoldo Díaz», *Nosotros*, t. LVI, núm. 218 (Buenos Aires, 1927); Roberto F. Giusti, «Leopoldo Díaz, precursor», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XVI, núm. 62 (Buenos Aires, 1947).

Libertado de esas apariciones fantasmales, buscó la claridad de Grecia a través de la imagen recreada por los neohelenistas, volvió a su forma preferida y en adelante casi única, el soneto, y no se apartó más de sus maestros Leconte de Lisle y José María de Heredia. Adoptó desde entonces la grafía ornamental, grata a la recreación, arqueológica de los ojos: Athenas, Mytilene, Paphos, Herakles, Arethusa, Myrrha; theoría, syringa, nepenthe. Extrajo camafeos de las teogonías; labró urnas y cráteras; embarcó sátiros, faunos, ninfas, egipanes, tritones, nereidas, silenos, silvanos, náyades, centauros, sirenas en su bajel de «catorce remos»; hizo buena provisión de pámpanos, mirtos, asfódelos. Para las *Sombras de Hellas* obtuvo el saludo augural de Remy de Gourmont y la versión poética de Fréderic Raisin. El poema siguiente, también compuesto de sonetos, se anunció con el título de uno de los «trofeos» heredianos: *Los conquistadores;* pero se llamó *Atlántida conquistada* y es una galería de personajes indígenas y españoles, de navegantes y héroes de la conquista, de libertadores americanos, de ríos, paisajes y ejemplares de la fauna y la flora del Nuevo Mundo, todo realizado con el procedimiento estético y la transposición espiritual de sus iluminaciones helénicas. Véase *El piloto:*

Dirigiendo su nao vagabunda
al caprichoso ritmo de las olas,
lanza al viento sus tristes barcarolas
con voz doliente y emoción profunda.

O cuando la borrasca furibunda
el mar ciñe de blancas aureolas,
sueña el piloto con las playas solas
y los bosques de América fecunda.

Allá, tras de las nieblas, su deseo
finge rubias Cipangos, donde oro
rueda el río entre fúlgidas arenas;

y evoca, en indolente fantaseo,
el vago y dulce y legendario coro
que en la noche levantan las sirenas.

Los gustos y las modalidades del poeta, definidos al terminar el siglo, no tuvieron modificación. Hasta poco antes de morir, largamente octogenario, se mantuvo fiel a su arte parnasiano, a sus queridos modelos; reeditaba, rehacía sonetos aislados; escanciaba sus viejas ánforas;

se conmovía al nombrar a sus maestros, particularmente al autor de *Les Trophées*, a quien había tratado en París. ¿Le llamaremos el Heredia argentino, como él mismo se consideraba? Levemente plástico, superficialmente artista, su verso careció de intensidad, su rima de riqueza, sus adjetivos de precisión, color o fuerza, su arquitectura de unidad orgánica. Tuvo flexibilidad melódica, soltura de expresión y sobre todo una destreza de oficio que le hizo dueño del troquel, dócil en sus manos a la armonía sin complejidad. Amplió además su molde y su temario con influjos y reflejos de otras literaturas —entre ellas la española— y sentimientos personales —el de la patria, por ejemplo— que rebasaron sus imposiciones estéticas.

«Orfebre, miniador precioso, decadente bizantino», llamó Darío en la dedicatoria privada de un libro a Miguel Escalada (1867-1918). Era un prosista visiblemente influido por Paul de Saint Victor. Publicó en 1915 *Las epopeyas* y dejó sin publicar muchas páginas artísticas, pacientemente facetadas. La *Revista de la Universidad* de Buenos Aires (año XXIX, 2.ª serie, t. VI, p. 3, 1931) dio a conocer sus *Cariátides*, sus *Voces del Camino* y sus medallones de Rubén Darío y Rafael Obligado. En ese mismo número, Leopoldo Lugones definió así al autor: «Miguel Escalada fue esta cosa exquisita y discreta que resulta, ante todo, fenómeno de sensibilidad, bajo la apariencia artificial de la cultura, incorporada al ser hasta constituir la segunda naturaleza: un esteta.»

Coterráneo y amigo de Leopoldo Díaz fue Carlos Ortiz, nacido el 27 de enero de 1870. Atraído por el círculo rubendariano frecuentó su comensalía porteña y en 1898 le ofrendó sus *Rosas del crepúsculo*. Cuatro años después cambió las rosas deshojadas por opulentas espigas en su *Poema de las mieses*, todavía entrecruzado de ritmos, alegorías y nombres que conspiraban contra el vigor y la frescura de la égloga de un poeta nacido en región agrícola. Pero ahí terminó su canto promisorio: Carlos Ortiz fue asesinado en su ciudad por el caudillismo político el 2 de marzo de 1910. La revista *Ideas y Figuras*, dirigida por Alberto Ghiraldo, publicó un volumen dedicado a su memoria: *Sangre nuestra* (1911).

Presumió también de sonetista perfecto el entrerriano Diego Fernández Espiro (1872-1912), bohemio altivo y donjuanesco a quien Darío llamara con eufemismo en sus evocaciones «el mosquetero de los sonantes sonetos». Por

ellos disfrutó a comienzos del siglo de generosa popularidad que el tiempo ha borrado como a su obra débil y dispersa. Coleccionó en un folleto titulado *Patria* sus sonetos a próceres, a las catorce provincias, al porvenir de la grandeza argentina; las antologías han recogido otros que expresan sus sueños y su carácter o que inspiraron las heroínas de Goethe. La estrofa es correcta, pobre la imagen, vulgar la elocución, deficiente el lenguaje. Fernández Espiro era un romántico rezagado que coincidió con la renovación modernista sin aprender casi nada de ella.

Bohemio total, proteico y nómade como una nube, debió de ser el cordobés Martín Goicoechea Menéndez (1877-1906). Su amigo porteño el escritor Antonio Monteavaro lo presentaba en 1904 con estas palabras: «Soldado, marino, desertor, literato, caballerizo, cocinero, vigilante, peón de estancia, empleado municipal, periodista, pollero, cargador de muebles, maestro de escuela, labrador, dramaturgo, mendigo, etcétera, etcétera, son *modus vivendi* suyos desde los quince a los veinticinco años, según el oficio que le deparara el azar en sus perennes correrías de Ashaverus. Es el zíngaro, el verdadero gitano de la hampa, hoy rey de Bohemia, mañana paralítico de atrio, pasado aristócrata pulido y sibarita. Y entre sonrisas y lágrimas, hundido en la miseria o flotando en la opulencia, siempre su mente tiene un destello artístico, su labio una frase poética, su corazón un jardín de exquisitas emociones» [14].

Atraído por los fulgores de Cosmópolis llegó de su ciudad conventual, tres años después que su comprovinciano Lugones, con un librito de diálogos poéticos en prosa, *Poemas helénicos* (Córdoba, 1899), firmados con el seudónimo de Lucio Stella. Dio en el *Mercurio de América* repetidas muestras de una sensibilidad despierta y una versificación segura. Empujado por su destino ambulatorio pronto desapareció, tornó y se fue de nuevo. Perdióse, finalmente, como Villón, en misteriosa oscuridad. Créese que murió en Yucatán (México). Dejó un drama, un entremés, prosas y versos.

Manuel Ugarte * inició en 1893 la publicación de ma-

---

[14] Capítulo de un libro inédito, reproducido en *Nosotros*, t. V, número 27, año 1910. Otra semblanza, por Emilio Menéndez Barriola, en la misma revista, t. XXXIV, núm. 129, año 1920.

* Manuel Ugarte nació en Buenos Aires el 27 de febrero de 1878. Después de su iniciación modernista en la ciudad nativa se trasladó a Eu-

nojos líricos que seleccionó y reunió en *Vendimias juveniles* (1907). Canción ligera y burbujeante; madrigales de un revolucionario social que sueña en labios de marquesa. «Son juegos de salón que acaban con el día» —escribió él mismo al frente de su cosecha musical—, y explicó: «En los tiempos de lucha por que atravesamos, el hombre se debe casi más a la justicia y a la verdad que al ensueño y a la belleza. Su arma es la prosa flexible y ágil...» Tres lustros más tarde unió aquellas vendimias con sus recientes *Jardines ilusorios* en un volumen total *(Poesías completas,* Barcelona, Maucci, 1921). A los antiguos madrigales y rondeles se agregaron las ofrendas galantes diseminadas en abanicos, álbumes y tarjetas postales; Margot y Colombina tenían quince años más, pero su sonrisa era la misma. «El autor ha recorrido la América española en defensa de la integridad material y moral de lo que considera su patria grande —agregó entonces al primer prólogo—, ha levantado la tribuna de ciudad en ciudad para clamar contra influencias políticas extranjeras que van desalojando nuestro espíritu del Nuevo Mundo, y desde hace más de diez años, en volúmenes, folletos y discursos prosigue su lírica campaña... Han sido, pues, enlazadas las rimas en entreactos de la batalla, después de pronunciar una arenga, al azar de un viaje, mientras redactaba un manifiesto...» El bandolín templado en la juventud acompañaba al peregrino agitador; los besos, las rosas y la luna tañían sus cuerdas con el acorde frívolo del reiterado piropo.

Tuvo Manuel Ugarte un temperamento voluptuoso y un espíritu fantasista que predominan en sus numerosas páginas de narrador —crónicas, viajes, cuentos. Dos de sus últimos libros, *El dolor de escribir* y *Escritores iberoamericanos de 1900,* anticiparon aspectos de sus memorias literarias, anunciadas por él para después de su muerte.

---

ropa. Vivió largos años en París, donde escribió y publicó diversos libros; entre ellos *Crónicas parisienses,* con prólogo de Miguel de Unamuno, *Crónicas de bulevar,* con prólogo de Rubén Darío y *La novela de las horas y de los días* con prólogo de Pío Baroja. Sus preocupaciones sociales se reflejan en discursos, conferencias y ensayos que reunió en otros volúmenes. Su campaña latinoamericana ha quedado documentada en cuatro libros: *La patria grande, Mi campaña hispanoamericana, El porvenir de la América latina* y *El destino de un continente.*

De 1946 a 1950 desempeñó la representación diplomática de su país en México, Nicaragua y Cuba. Murió en Niza el 2 de diciembre de 1951.

Ni marquesas, ni faunos, ni clavicordios asoman en las juveniles *Fibras* (1895) de Alberto Ghiraldo *. «Sus tendencias literarias no son las mías», advirtió al lector en la página anterior a la cariñosa admonición de Rubén, a quien había solicitado su juicio. Pero desde entonces fue muy estrecha la amistad entre el «efebo» ácrata y el aristocrático poeta que al morir lo designó albacea de sus documentos literarios. Ghiraldo permaneció fiel a su inicial sencillez de expresión y a sus ideas sociales. En 1904, *Música prohibida,* y en 1910, *Triunfos nuevos,* colecciones líricas, no agregaron esencialmente casi nada, poco modificaron, apenas significaron algo como poesía. El instrumento poético era inferior al fervor idealista de un credo que vislumbraba la redención de las ciudades tentaculares del mundo: París, «que abrirá el libro de los Tiempos Nuevos»; Chicago, «Gólgota de las ideas nuevas»; Barcelona, donde «la semilla del incendio ha encontrado el surco pronto»; Buenos Aires: «¡Ya está el germen en ti! ¡Serás fecunda!» Verso insonoro, imágenes vulgares, lenguaje más declamatorio que enérgico. Logró algún colorido en el paisaje y la escena rústica; algún trazo feliz de punta seca en estampas típicas del gaucho. El prosista militante alternaba el editorial con la narración literaria. Alcanzó brío y concisión en más de un relato *(Carne doliente,* cuentos, 1906); obtuvo éxitos populares en el teatro *(Alma gaucha).* Dejó una novela autobiográfica, *Humano ardor,* que llega hasta su viaje a España y en cuya galería de personajes se descubren figuras conocidas: *Salvadorito* (el autor); *el doctor Almada* (Leandro N. Alem); *Américo Dorin* (Rubén Darío); el *doctor Albelo* (Martín Reibel); *Martín Latorre* (Joaquín Castellanos); *Laurent* (Charles Soussens); *Aurelio* (Alfredo L. Palacios); *Félix* (Félix Basterra), y varias

---

* Alberto Ghiraldo, nacido en Buenos Aires, en 1874, se inició en la vida literaria a los quince años con una resonante superchería: hizo publicar en *La Nación* versos suyos con la firma de Ricardo Gutiérrez. También se inició tempranamente en el anarquismo y sostuvo larga lucha con violencia y sacrificio predicando su ideal en tribunas callejeras, en la prensa y en el libro. Fundó diarios y revistas. Al terminar la primera guerra europea se alejó del país para radicarse en España. Dedicóse allá a labores editoriales y a la ordenación y publicación de los papeles privados de Rubén Darío. La guerra civil lo obligó a regresar; pero se radicó entonces en Chile, donde continuó las mismas tareas.

En 1943 publicó el volumen definitivo del *Archivo de Rubén Darío* (Losada, Buenos Aires). Murió en Santiago de Chile el 23 de marzo de 1946.

otras. El modernismo aparece en la quinta parte de la obra, bajo un título general: *Vida literaria.*

Eugenio Díaz Romero fundó en 1898, a los veintiún años, *El Mercurio de América,* nuevo órgano del modernismo que se mantuvo gallardamente hasta fines de 1900. Su último número fue dedicado por los colaboradores a celebrar el primer libro de versos del joven director, *Harpas en el silencio.* Díaz Romero publicó otras dos colecciones líricas, *La lámpara encendida* (1911) y *El templo umbrío* (1920), un drama también versificado, *Raza que muere* (1905), y un volumen de prosa, *Horas escritas* (1913), que reunió sus comentarios bibliográficos para la sección hispanoamericana, a su cargo, durante años, del *Mercure de France.* Cultivó un romanticismo de languidez lunar, mal disfrazado con luces falsas del modernismo deslumbrador, al que sirvió notablemente en su revista. Murió en Bruselas el 1.° de abril de 1927. Si como autor parece su nombre débilmente defendido, como animador de aquella publicación merece el recuerdo agradecido, semejante en todo al mexicano Jesús Valenzuela, alentador de la renovación estética de la misma hora y de la cohesión artística del mundo americano de habla española en su *Revista Moderna,* cuyas páginas adelantaron algunos sonetos lugonianos de *Los crepúsculos del jardín.*

Otros animadores, y aun mecenas, tuvo el modernismo en la ciudad mercantil. ¿Cómo no citar al espiritual Mariano de Vedia, el director de *La Tribuna?* ¿Y al munífico director de *El Tiempo,* Carlos Vega Belgrano? Nombremos aquí también a Luis Berisso (1866-1944), el ya mencionado traductor de *Belkiss,* el autor de *El pensamiento de América* (1898); su corazón y su casa, igualmente lujosos, no podrán ser olvidados por el historiador literario de aquella década finisecular.

En prosas y versos de Darío se nombra a escritores hispanoamericanos y europeos residentes en Buenos Aires durante su propia residencia y de algún modo vinculados al movimiento por él iniciado, como los uruguayos Víctor Arreguine[15], Antonino Lamberti[16] y Américo Lla-

---

[15] Víctor Arreguine (1868-1924), autor de dos libros de versos publicados en Buenos Aires, *Rimas* (1892) y *Tardes de estío* (1906).

[16] Nacido en Montevideo, vivió desde su infancia en la Argentina, donde murió octogenario en 1926. Fue un rimador sencillo y tierno que alcan-

nos (seudónimo de Alvaro Armando Vasseur)[17], el colombiano Eduardo Talero[18], el panameño (nacido colombiano) Darío Herrera[19], el español Christian Roeber (seudónimo de Federico Leal de Sarowe, vizconde de San Javier)[20] y el suizo Charles de Soussens *(sans sou!)*[21],

---

zó larga popularidad con escasas composiciones. Legó en su testamento una suma para que con su renta instituyera la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires dos premios anuales, y dejó al albacea sus manuscritos de poesías, que publicó el Instituto de Literatura Argentina de dicha Facultad: *Poesías de Antonino Lamberti* (1920). Acompañan al volumen distintas páginas sobre el autor que constituyen una documentada evocación de su vida, de los ambientes en que actuó y de sus relaciones con Darío. Véase también otra publicación del mismo Instituto: *El poeta Antonino Lamberti. Contribución al estudio del ambiente literario de su época,* por Antonio Pagés Larraya (1943).

[17] Nacido en 1878. Residió en La Plata y en Buenos Aires durante el período modernista, tiempos que evocó humorísticamente en su poesía autobiográfica *¡Pts!*

[18] Llegado a Buenos Aires en 1897 y fallecido en 1920. Residió largamente en el territorio de Neuquén, enamorado de la naturaleza patagónica que cantó en versos eclógicos y a la que dedicó un libro en prosa: *La voz del desierto* (1907).

[19] Nació en 1871 y murió en 1914. Vivió algunos años en Buenos Aires y publicó en ella su libro *Horas lejanas* (A. Moen, 1903).

[20] Llegó al país en 1891, ya cumplidos los cincuenta años, y murió en el Hospital San Roque (hoy Ramos Mejía) el 31 de marzo de 1904. Fue profesor en la Escuela Normal de Profesores, colaboró en diarios y revistas y publicó diversas obras. Don Enrique de Vedia escribió esta décima a su memoria:

Fue una estrella temporaria
en su paso por la vida:
si a ratos muy encendida
otras veces funeraria.
Fue su vida una plegaria
de creyente descreído;
fue batallador vencido;
fue esclavo y era señor,
y en su vida de dolor
todo lo fue y nada ha sido.

[21] El himno a Soussens era coreado en las cervecerías por los «iniciados»:

Soussens, hombre triste y profundo,
verá en Sion al Nazareno.
Soussens es el hombre más bueno
del mundo.
Soussens *sans sou,*
poeta tú...

En 1898 hizo un viaje a su patria y envió desde Ginebra una composición dedicada a Darío, cuya estrofa final dice:

que llegó al país en 1890 y falleció en un hospital porteño, en 1927, sin haber podido contemplar la imagen tipográfica de su siempre anunciado *Château lyrique*.

Entre todos descuella Ricardo Jaimes Freyre *. Dirigió con Darío, como se ha visto, la *Revista de América*, y fue autor de *Castalia bárbara*, fastigio del modernismo finisecular en Buenos Aires, después de *Prosas profanas* y *Las montañas del oro*.

Reproducía aquel título el epíteto desconcertante de dos libros famosos que lo bruñían con su lejana tutela: *Poèmes barbares* (1862), de Leconte de Lisle, y *Odi barbare* (1877-1889), de Giosue Carducci. Un destello de ambos iluminó con reflejo binario la fuente extraña abierta junto al Plata. Los poemas franceses justificaban el epíteto por el exotismo geográfico y religioso de sus asuntos; las odas italianas por los injertos latinos de su versificación. *Castalia bárbara* introdujo una nebulosa de sagas y un ensayo de combinaciones rítmicas.

Los dramas líricos de Ricardo Wagner habían difundido leyendas y símbolos de la mitología germánica, fusionados con tradiciones de la cosmogonía escandinava. El verbo apasionado y seductor de Edouard Schuré,

---

C'est a toi que je pense, o chevalier errant,
pour l'Ideal toujours armé,
dans un Monde Nouveau marchant en conquérant,
comme Verlaine et Mallarmé!

* RICARDO JAIMES FREYRE nació el 12 de mayo de 1868 en el consulado boliviano de Tacna. Su padre, don Julio Lucas Jaimes, era potosino, representó a Bolivia en la corte de don Pedro II del Brasil y luego se estableció en Buenos Aires, donde fue periodista e hizo popular el seudónimo de «Brocha Gorda»; su madre, doña Carolina Freyre, era poetisa y colaboró en revistas porteñas.

Ricardo Jaimes Freyre figuró entre los primeros devotos del poeta centroamericano en tierra argentina. Pocos meses después de haber llegado éste, publicó aquel un exaltado elogio que muestra la candorosa devoción de los conquistados por el libertador de ritmos y palabras; y fue el admirador boliviano quien dio a conocer la *Marcha triunfal* de su maestro en una velada patriótica del Ateneo, celebrada en 27 de mayo de 1895.

Después de publicar *Castalia bárbara* (1899), Jaimes Freyre se trasladó a Tucumán donde residió treinta años dedicado a la enseñanza secundaria y a la investigación histórica, de la que dio maduro fruto en su libro *Historia del descubrimiento del Tucumán* (1916). Cuatro años antes había publicado sus indagaciones y teorías en otro campo: *Leyes de la versificación castellana* (1912). En 1917 reunió su nueva producción lírica en un volumen titulado *Los sueños son vida*. Posteriormente a su adquisición de la ciudadanía argentina desempeñó un ministerio en el gobierno de Bolivia y representó a ésta en los más altos cargos diplomáticos. Murió en la Argentina el 24 de abril de 1933.

profeta francés del compositor alemán, exponía *«son oeuvre et son idée»* en un libro revelador que, reeditado por tercera vez en 1894, acompañó a los primeros wagnerófilos porteños como un guía órfico. Ya un soneto de *Prosas profanas* celebraba, en el ave de Leda, al remero encantado del caballero Lohengrin. Su canto no anunciaba la muerte, sino la aurora:

dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Angantir.

Jaimes Freyre no necesitó frecuentar los *Edda* ni los *Nibelungos* para dar color sombrío a las trece composiciones cortas —algunas brevísimas— del poema (así llamado por el autor), que constituye la primera sección del libro y le da título. Su materia mítica es tan leve como la cohesión de sus partes. El conjunto, lejos de ser un desarrollo orgánico, apenas excede la exposición de los motivos conductores, como en un esquema temático: *El camino de los cisnes, El canto del mal, Los héroes, La noche, Los elfos, Las hadas, El alba, La espada, El Walhalla, El himno, Los cuervos, Aeternum vale.* La imaginación escasamente plástica del poeta apela a una escenografía elemental para crear la sugestión del medio: «El silencio indiferente de la noche de los hielos»; «el Pastor apacienta su enorme rebaño de hielo»; pálidas auroras, encinas y abetos, bisontes y alces. Los elfos descubren una jabalina ensangrentada hundida en un tronco añoso y la arrancan y la arrojan a los «albos cisnes de Iduna» para escuchar su canto moribundo; las hadas, «con sus rubias cabelleras luminosas», se inclinan a besar la frente de una virgen muerta, al pie de un árbol, y devuelven el brillo a su mirada. Los héroes tienen «hirsutas cabelleras blondas». El guerrero agoniza, cubierto el pecho por su escudo; dos cuervos llevan el parte al Walhalla estremecido por el himno de los guerreros muertos que sacian su sed en cráneos llenos de hidromiel, «y se posan en los hombros del Dios y hablan a su oído».

La última pieza del poema presenta el *Gotterdämmerung*, el ocaso de los dioses (expresión que Wagner tomó de los *Edda* para título del último drama de su Tetralogía), en cinco estrofas densas y elásticas. Un dios desconocido e inerme, que da a cuatro de éstas su *leitmotiv* wagneriano, aparece en la selva, a la sombra de un

fresno. Cunde el espanto en los dominios de Odín y apréstase a la lucha su defensor. El ataque y la victoria, separados por el silencio, corresponden a las dos últimas estrofas:

Thor, el rudo, terrible guerrero que blande la maza
—en sus manos es arma la negra montaña de hierro—
va a aplastar en la selva, a la sombra del árbol sagrado,
a ese dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Y los dioses contemplan la maza rugiente
que gira en los aires y nubla la lumbre del cielo.

....

Ya en la selva sagrada no se oyen las viejas salmodias
ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos.
Agonizan los dioses que pueblan la selva sagrada
y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.
Solo, erguido a la sombra de un árbol,
hay un dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

Las otras aguas de esta Castalia merecedoras o no del epíteto brotaron también de manantiales poéticos. Aquí se oyen los ecos de una Thule remota; allí el fauno contempla a las ninfas desde la espesura; en un retablo medieval se reúnen el monje iluminador de códices, el villano vengador, el juglar rapsódico y el leproso desamparado que despierta la abnegación del caballero; y vemos florecer el rosal de Anacreonte en el jardín de Horacio y oímos el trineo que se desliza por la estepa entre aullidos de lobos. Latitudes poéticas de la renovación de perspectivas, léxico y sensibilidad que despedía a la centuria.

Castalia bárbara aportó, además, su innovación métrica. Leopoldo Lugones, prologuista sinfónico del libro, no se plegó a esa novedad, y las razones de su juicio no parecen corresponder a un «iconoclasta» de veinticuatro años, como podrá verse:

El autor de *Castalia bárbara* tiene un ritmo propio. La invención lírica juega en su obra un papel tan importante que es casi primordial. Sus composiciones *El alba, Voz extraña, Venus errante, El hospitalario, Las noches*, son verdaderas novedades en la poética castellana. No diré que vea siempre con acierto el uso de esos ritmos, exagerados a veces por un abuso de originalidad; que ese sacrificio constante de la melodía resulte obligatoriamente agradable ni que la empeñosa violación de los metros clásicos sea plausible, pues entiendo que si de ellos se usa es para respetarlos, por estar contenida precisamente en

> la libertad del ritmo la conservación de las formas adquiridas. Pero sí me parece que este libro es tentativa lograda y que en su género constituye un caso digno de estudio. A través de los versos aludidos, el idioma ha pasado por una prueba audaz, demostrando, aun cuando más no sea, su facilidad de adaptación a los nuevos moldes en que el poeta vertió su aleación preciosa. El ensayo no es definitivo, ni mucho menos; para serlo debería pasar, a mi entender, por esta prueba: que tales versos, compuestos por un mal poeta, diesen una impresión musical agradable; es la demostración triunfante de la bondad de los metros clásicos.

Doce años después, Ricardo Jaimes Freyre creyó haber descubierto la «ley del ritmo» en la poesía de nuestra lengua y expuso sus teorías en un libro de claridad y precisión matemáticas. Al referirse a la combinación artística de períodos prosódicos diferentes, ejemplificó con una composición suya; pero puso al pie esta nota honrada: «En los poemas de mi *Castalia bárbara* puede encontrarse algunos versos de esta especie. No han tenido continuadores, lo que es un rudo argumento en contra.»

Rubén Darío partió del puerto de La Plata con destino a Barcelona en diciembre de 1898, enviado a España, a raíz del desastre de Cuba, por *La Nación*. Poco después publicó Leopoldo Lugones su «avaro elogio» del ausente. «Creo haber sido —dijo en uno de los párrafos— el primero que le haya dicho a Darío que *Azul...* no es un libro original. Pero me apresuro, por lo mismo, a decirle bien alto que sí lo son *Prosas profanas* y *Los raros*. No ha habido ejemplo hasta hoy de un autor de dos libros literarios originales en América.» Le extraña, por tanto, la admiración «casi idólatra» de su autor por Mallarmé y D'Annunzio; si se explica la atracción del primero por su conducta personal, «aunque siempre es posible diferenciar los méritos del hombre de la valía del escritor», le sorprende la del segundo, a quien rechaza con esta cita de Boileau: *Laissons à l'Italie / De tous ceux faux brillants l'éclatante folie.*

Reconoce Lugones la influencia americana de Darío, pero sostiene que «América no ha tenido aún su poeta», si bien se le antoja «que el actual hormiguero literario es el empiezo de tal acontecimiento»; y señala en su amigo al glorioso precursor y destaca su esfuerzo «por comunicar prolífica engalladura al malogrado huevo del gallinero americano; su aislamiento exclusivo entre la grotesca lacayería que le rodea». Mientras va a España,

lo saluda «en camino hacia otra gloria» y anuncia así la continuación argentina de su obra:

> Combatiendo el buen combate. aquí quedamos. Descarga de inepcias y chaparrones de envidia amenazan todavía al Arte naciente que su armonioso verso iniciara. Ocas de ultramar y gansos ciudadanos existen en demasía, y gaznates sonoros tienen que hacerse oír en escandalizados aspavientos, si una franca torcedura de pescuezo no les ataja a tiempo la grita. El nutrido regimiento de los necios sigue hablando de simbolistas y decadentes, de oscuridades e incomprensiones. A pesar de todo, tu gloria, poeta, alcanza una magnitud solar y, entre los que te amamos, yo sigo viéndola como en los días que por primera vez hacía rumbo mi vacilante esquife, *la navicella del mio ingegno,* hacia tu góndola de marfil, cuya proa era conocida ya de los cisnes [23]...

La renovación estética producida por el gran lírico de Nicaragua en la Argentina fue, como en el resto de América, exclusivamente formal. Se reemplazó buena parte del vocabulario caduco de los epígonos románticos con un léxico ornamental cuya suntuosidad pronto deslustrada se convirtió en quincalla. Hubo mayor vigilancia y paciencia allí donde se mostraban el descuido y la improvisación: desechóse el empleo abusivo del metoplasma, del hipérbaton, de la diéresis. La sustitución de los epítetos gastados originó extravagancias, pero enriqueció el verso y la prosa. Porque también cambiaron los ritmos, la adjetivación y los procedimientos constructivos de la prosa, y se intentó en distintos géneros —cuentos, novelas, viajes, fantasías, ensayos, crítica— la trasposición pictórica en las equivalencias del óleo, de la acuarela, del pastel, del aguafuerte; o la atmósfera poemática; o el relieve escultórico; o la orquestación sinfónica. Pero el verso fue, sin duda, el instrumento conductor. La métrica se hizo contráctil y extensible con las dislocaciones, eslabonamientos y encabalgamientos provocados en sus miembros: el eneasílabo, fluctuante como un reflejo inquieto, llegó a ser habitual, aunque no popular; el endecasílabo recuperó todos sus cambiantes acentos de culebra rítmica; las cesuras móviles dieron articulaciones al favorecido alejandrino; apenas fue ensayado el «invertebrado» de imitación francesa. La rima procuró el hallazgo sorprendente y la justeza del

---

[23] *Buenos Aires,* revista semanal ilustrada, año V, núm. 197, del 15 de enero de 1899.

acorde. La combinación de metros estimuló la inventiva y trastocó esquemas fijos de la estrofa; pero también se restauraron viejas formas y la arqueología poética participó de aquella savia primaveral.

En 1905 aparecieron dos libros de versos, uno en Buenos Aires, en Madrid el otro, cuyos títulos —recogimiento y expansión, término y partida— parecían diverger y acaso se complementaban: *Los crepúsculos del jardín* y *Cantos de vida y esperanza*. El modernismo anunciaba en ellos, por sus voces más altas, la clausura de un período de remoción y búsqueda y la apertura de sus ramificaciones transformadoras...

[*Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, III, Buenos Aires; Ediciones Peuser, 1959, 441-482, 6 vol.]

MARIO RODRIGUEZ FERNANDEZ

LA POESIA MODERNISTA CHILENA

La visión tradicional que se ha venido sosteniendo sobre el movimiento literario llamado modernismo ha comenzado en esta última década a ser seriamente impugnada por los críticos y estudiosos del problema.

Frente a los repetidos conceptos de literatura preciosista y evadida, de manierismo, decadentismo, poesía de cultura y juego literario, con los cuales comúnmente se ha clasificado al modernismo, se han comenzado a formular otra clase de juicios y valoraciones totalmente contrarias.

Así, el crítico uruguayo Roberto Ibáñez ve el modernismo como una manifestación cabal del «genio americano» en cuanto éste sería la realización de una ley morfológica de nuestra cultura, la síntesis creadora, proponiendo a continuación considerar el modernismo como «una revolución espiritual inclusive», para terminar definiendo esta corriente literaria en su estrato fundamental, en su última esencia como un «movimiento».

Esta última afirmación nos parece particularmente importante.

Si consideramos que el modernismo fue esencialmente cambiante, en que la situación que se presentó al comienzo no fue de ninguna manera idéntica a la que percibimos al final, porque entre ambos puntos han ocurrido alteraciones notables, podemos desde ya desechar, sin remordimientos, una serie de proposiciones y teorías sobre el problema que nos ocupa.

Así, cuando se afirma que el modernismo fue una especie de narcisismo verbal, un deleitamiento de los sentidos, un simple recrearse en la forma que se disolvió

finalmente en clisés expresivos o bien se indica peyorativamente la existencia de una *fauna modernista* de ninfas, sátiros, bacantes, de hermosos cuerpos de mujeres, y todo bajo la luz matinal y dorada del sol, es incontrovertible que se está en lo cierto, ya que estas modalidades existieron, pero se olvida totalmente que sólo fueron modos, estadios, que se presentaron dentro del proceso total, en la cambiante faz del modernismo, y que incluso algunos de estos modos sólo prevalecieron fugazmente.

Un enfoque iluminador sobre este ángulo del problema es el que hace Manuel Díaz Rodríguez, en un texto muy poco citado: *Camino de Perfección.* Dice allí: «... a los espíritus de una sola ventana, prefiero los que son como una casa de muchos pisos, que en cada piso tienen ventanas abiertas a los cuatro vientos, o mejor —porque una casa puede ser estorbada por las casas vecinas— como un castillo señorial en medio a una vasta pradera, y con balcones en cada piso, que dominen a los cuatro puntos cardinales. Hasta debe haber en lo más alto del castillo una azotea, para algunas veces otear de ahí o abarcar de una ojeada el horizonte, o para curiosear a ojos desnudos con lentes de astrónomo las estrellas...»

Sin duda que estamos frente a una alegoría posible de ser reducida a una serie de conceptos pertinentes sobre el modernismo.

Esta casa de muchos pisos es, en rigor, el movimiento modernista, su posición es sugerente, está alejada de las otras casas, aún más, semeja un castillo señorial. Está aquí expuesta de manera explícita, la distancia estética que de un modo u otro guardó siempre este movimiento frente a su realidad circundante. Este castillo tiene innumerables ventanas abiertas a todos los vientos, incluso azoteas para otear el firmamento, es, pues, un lugar vitalmente abierto, pronto a acoger todas las solicitaciones del mundo. Así podemos explicarnos claramente el sinnúmero de tendencias contradictorias y opuestas que conforman el modernismo, si allí está presente «la ventana» simbolista, tiene a su lado «la ventana» naturalista, recordemos el cuento *El fardo,* de Rubén Darío, de clara motivación naturalista, sin que falten, de ningún modo, la mística, la parnasiana, la clasicista, la realista y algunos dejos ocasionales de la barroca.

Se nos presenta así el modernismo como una casa múltiple y riquísima, en la cual no falta ni el deseo de desentrañar lo oculto y misterioso —otear el horizonte y sus estrellas—, afán que está presente, en forma visible, en *Cantos de Vida y Esperanza* de Rubén Darío:

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y luchar por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...

Esta pavura vital aquí expuesta es lo que el mismo Díaz Rodríguez califica como la tendencia mística del modernismo, entendiendo lo místico en un sentido especial (que es la significación aproximada que tenía primitivamente) como la artística enunciación del eterno misterio.

Cabrían pues en el modernismo una serie de tendencias literarias —simbolismo, naturalismo, romanticismo, parnasianismo, etc.—, aprisionadas todas en una síntesis creadora, propia del genio americano, fenómeno de síntesis que se presenta a través de toda la literatura hispanoamericana, aunque para citar un caso concreto bastaría pensar en el romanticismo.

No hay que creer, eso sí, de ningún modo, que el modernismo sería un resumen de muchos movimientos literarios, posición que han sustentado varios críticos, porque esto sería reducir la cuestión a un plano del cual hemos tratado de escapar constantemente. El modernismo en sí es un movimiento y bajo ningún concepto se le puede pensar como una pluralidad inmóvil.

Cabrían pues en el modernismo todas las tendencias, como afirma Pedro Henríquez Ureña, «con tal de que la forma de expresión fuese depurada».

Esta condición «sine qua non» para los modernistas es lo que podríamos llamar su «voluntad de estilo». El modernismo antes que una reacción contra el excesivo sentimentalismo de los románticos, fue un rompimiento total con el descuido formal de éstos. Los metros preferidos del romanticismo, como la silva y el romance, fueron definitivamente proscritos, nacieron, en cambio, una

serie de metros nuevos u olvidados, ciertamente de gran complicación y rigurosidad, como el endecasílabo dactílico empleado por Rubén Darío en el Pórtico del libro *En tropel,* del poeta español Salvador Rueda.

Libre la frente que el casco rehusa
casi desnuda en la gloria del día
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna armonía

el monorrimo simple, resurrección del viejo verso usado por Gonzalo de Berceo, lo encontramos en los «versos sencillos» de José Martí, en los tercetos endecasílabos de *En el campo,* de Julián del Casal, y en los dobles cuartetos en dodecasílabos del poema *Los Elfos,* de Ricardo Jaimes Freyre; el alejandrino francés de cesuras móviles usado por Gavidia «Al son de la meliflua / marimba / y del sonoro» y que más tarde florece, espléndidamente en Rubén Darío; el exámetro latino que aparece en *Popayan,* de Guillermo Valencia, y *Salutación del optimista,* de Rubén Darío.

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda
espíritus fraternos, luminosas almas, salve.

y un gran número de metros nuevos de nueve, diez, once, catorce y diecisiete sílabas que contribuyeron a realizar la renovación de la expresión poética que buscaban los modernistas. Paralelamente se desechó la gastada dicción romántica tan abundante en vocablos del tipo de *pálida, muerte, sombrío, leve, grácil, tristeza, ausencia,* como la inexpresiva imaginería de estos poetas que había desembocado finalmente en una serie de clisés carentes de toda potencia poética, entre los cuales podríamos citar algunos *clásicos* tanto por la frecuencia de su aparición como por su debilidad semántica, del tipo de «El rubicundo Febo se hunde en el ocaso.»

En cuanto a los motivos de la lírica modernista, a pesar de la novedad que muchos de ellos parecen poseer, de uno u otro modo están situados en la gran línea del romanticismo, pasando a constituir, en el fondo, una distorsión y prolongación agónica de la motivación romántica.

El motivo del tedio vital, del cansancio de la vida reaparece en todos estos poetas:

Pero perdona el mal que te hayan hecho
¡todos están enfermos de la vida!

dice el elegíaco mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y el cubano Julián del Casal, muerto en forma tan triste y repentina, exclama en *Nihilismo:*

Ansias de aniquilamiento sólo siento
o de vivir en mi eternal pobreza
con mi fiel compañero el descontento
y mi pálida novia la tristeza.

El motivo del amor imposible en el cual la sociedad, Dios o la muerte se interponen entre los amantes, está presente en los nocturnos de José Asunción Silva, en varios poemas de Casal y aun de Salvador Díaz Mirón.

El motivo del amor galante que nosotros llamaríamos el motivo de Margarita Gautier y que es una situación típica en que el poeta, en medio de la bacanal dignifica a una mujer de vida fácil idealizándola, aparece en forma abundante en estos poetas y lo vamos a encontrar incluso en Pedro Antonio González. Conectado a estos motivos tenemos el de la adoración de alcoba, la situación es la entrada del enamorado a la alcoba de la amada, en ausencia de ella o bien cuando duerme, como en este poema de Gutiérrez Nájera:

Oh blanca alcoba de mi bien amada
cómo al sentirte el corazón palpita
quiero entrar y deténgome callado
cual Fausto en el jardín de Margarita.

Dejad que aquí con avidez respire
el perfume de ella desprendido
que en el espejo en que se ve me mire
y que guarde la puerta de su nido.

Dejad que a su camita perfumada
me acerque palpitante y de rodillas
los labios ponga al fin en la almohada
que ha sentido el calor de sus mejillas.

Este motivo está presente en forma clara en los primeros poemas de Carlos Pezoa Véliz.

En rigor, el motivo erótico, a juicio de Pedro Salinas, sería el tema fundamental de la poesía de Rubén Darío. Así, por ejemplo: El año lírico de *Azul* se divide en cuatro estaciones poéticas, atendiendo a cuatro estados amo-

rosos: *a)* la invitación gozosa y dionisíaca al amor, *b)* el amor selvático y elemental, *c)* el ansia de una sed infinita hasta contemplar el bello rostro de una mujer, *d)* y, finalmente, el amor imaginario en una alcoba tibia mientras pasa el invierno.

Otro motivo fácilmente rastreable es el del *Carpe diem*. Aparece bellamente expuesto en este poema de Darío:

Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza,
y después se tornará en
polvo y ceniza.

Gozad del sol, de la pagana
luz de sus fuegos;
gozad del sol porque mañana
estaréis ciegos.

Gozad de la dulce armonía
que a Apolo invoca
gozad del canto, porque un día
no tendréis boca

Gozad de la tierra, que un
bien cierto encierra;
gozad porque no estáis aún
bajo la tierra.

El hombre ha percibido que todo se marchita aquí en la tierra, que la celeste carne pasa muy pronto, que la juventud es breve y que la vejez y la muerte suelen dar muy pronto los fatales zarpazos, entonces nace el grito de alerta, la defensa sensual:

Coged el momento = *carpe diem*.

Es necesario gozar de lo inmediato, no desaprovechar el instante; el placer y el amor, la alegría, todo lo más querido al hombre toca una sola vez la puerta y pasa raudo. Es menester coger las cosas placenteras en la juventud, la mujer, la flor, la primavera y, sin duda, que la rosa más pura es la temprana, como lo dijo Ausonio:

Collige virgo rosas.

Este motivo está inmerso en la más antigua tradición literaria. Floreció espléndidamente en el Renacimiento y desembocó en el modernismo. Lo podemos encontrar en todos estos poetas, sin excepción alguna. Así en el poema

a *Francisco de Garay y Justiniani*, de Gutiérrez Nájera; en *Dante Lilia*, de Salvador Díaz Mirón; en el poema que comienza *por qué los cálidos besos*, de José Asunción Silva, y como veremos más tarde, en Pedro Antonio González, Carlos Pezoa Véliz y Diego Dublé Urrutia, entre nuestros poetas.

Hay otra serie de motivos mitológicos, como el motivo del cisne, de gran importancia en la poesía de Rubén Darío. El cisne que comienza siendo un simple símbolo de elegancia en los poemas de *Azul* y *Prosas profanas*, aparece en *Cantos de Vida y Esperanza* adscrito al mito de Leda, con la cual gana en belleza y sugerencia lírica:

Fue en una hora divina para el género humano
el cisne cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del cisne wagneriano
fue en medio de una aurora para revivir.
....

¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena
siendo de la hermosura la princesa inmortal.
Bajo tus blancas alas la nueva poesía
conciben una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

O bien le permite presentar un cuadro plástico y sensual como en el poema a Leda.

LEDA

El cisne en la sombra parece de nieve;
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las cándidas alas sonrosa de luz.

Y luego, en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata, bañado de sol.

Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.

Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van,
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.

Pero el motivo se hace aún más caudaloso y trascendente, y así en los *cisnes* el ave pasa a ser una especie de oráculo, un pájaro sagrado a quien se le interroga angustiosamente:

¿Qué signo haces, oh Cisne con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello
tiránico a las aguas e impasible a las flores?

....

La América española como la España entera
fija está en el oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.
¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habéis sido fieles en la desilusión
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león.

Y un cisne negro dijo: la noche anuncia el día
y uno blanco: la aurora es inmortal, la aurora
es inmortal. Oh tierras de sol y de armonía
aún guarda la esperanza la caja de Pandora.

Los motivos mitológicos son abundantísimos, incidiendo todos en una recreación del mundo de la antigüedad, mucho más profunda de lo que se cree comúnmente. El motivo de la Francia versallesca aparece a menudo en estos poetas, junto a los motivos galantes, como la descripción del baño de una doncella o de una dama en su tocador; o el motivo del rapto de una ninfa por un sátiro o un centauro, haciendo notar que en el último caso el motivo del centauro se complica, pues siempre el raptor es muerto por intervención de un Dios.

No hay que olvidar, por otra parte, los motivos mundonovistas que perviven paralelamente a éstos. Entre ellos merecen destacarse la preocupación por el destino de América, la exaltación de sus bellezas naturales y la búsqueda ideal de la América indígena y otros de este mismo tipo.

Tendríamos que referirnos asimismo a dos motivos estrechamente unidos y hondamente sentidos por los modernistas. Uno sería la constante repulsa a los críticos

hermosillescos, y otra la concepción del poeta como un ente casi divino fuera de toda norma y sujeción.

La poesía modernista chilena, aunque no puede señalarse como una de las más importantes dentro del movimiento, aportó algunas figuras de interés.

Faltó fundamentalmente entre nosotros el gran poeta como lo tuvo Argentina en Lugones, Colombia en Valencia, Uruguay en Herrera y Reissig, México en Manuel Gutiérrez Nájera, Cuba en Julián del Casal, para que esta lírica tuviera proyecciones continentales. Sin embargo, tampoco es posible reducir el asunto a sus posibilidades mínimas.

Se ha sostenido con énfasis que el modernismo en Chile se presentó en una forma extremadamente débil y que su impacto inicial fue rápidamente ahogado por una poesía de índole narrativa y criollista, que comenzaron a cultivar estos líricos del novecientos.

Se afirma que nuestros escritores guiados por el naturalismo y el realismo descubrieron por primera vez el campo y el paisaje chilenos y que esto se tradujo tanto en una exaltación del hombre nacional y de su medio como en una protesta por la condición desmedrada de vida en que se encontraba. Junto con fijar estas modalidades líricas y su connotación estética, se da obviamente por descontado que son formas poéticas totalmente opuestas a las sostenidas por el modernismo. El error fundamental de esta posición, a nuestro entender, es la reducción que se hace del modernismo a un simple juego verbal que conllevaría una ignorancia total de lo americano y aun de la realidad circundante.

Frente a esta visión teórica del movimiento literario que nos ocupa hemos sostenido, al principio del trabajo, que en el modernismo cabrían todas las tendencias, incluso el realismo, con tal que su forma de expresión fuera depurada. Ni es posible postular seriamente que el modernismo permaneció ajeno e insensible frente a las solicitaciones de su época. El mundo americano finesecular se presentaba en aquel tiempo fundamentalmente como un mundo en crisis, aspecto que se traducía en una serie de cambios profundos en la sociedad y que implicaba a su vez una serie de antagonismos y choques entre los antiguos órdenes de vida y los recientemente establecidos. Ahora bien, el escritor modernista se caracterizó esencialmente por la conciencia que tuvo del mundo como algo

cambiante, como es fácil probarlo en la mayoría de las novelas modernistas. No permaneció ajeno, entonces, de ningún modo, a la situación histórica que configuraba en su época.

En rigor, no podemos negar que hubo un período de evasión, de gozoso juego formal en el modernismo, que sería precisamente el modo que correspondería a *Prosas Profanas*, pero no fue más que eso, un modo, y no es posible basarse sólo en él para definir todo el movimiento. Ni la pintura de la realidad, ni el hombre criollo, ni la protesta social estuvieron proscritos del modernismo.

De esta manera, creemos nosotros, que esta corriente literaria se ilumina considerablemente, que se le coloca en su verdadera perspectiva y se le devuelve, por lo tanto, su cabal importancia.

Bajo este ángulo de enfoque es imposible desconocer la profunda tonalidad modernista de la poesía de Pedro Antonio González, Antonio Bórquez Solar, Horacio Olivos Carrasco, Diego Dublé Urrutia, Ernesto A. Guzmán, Miguel Luis Rocuant, Manuel Magallanes Moure, Francisco Contreras, Carlos Pezoa Véliz, Jorge González Bastías, Gustavo Valledor Sánchez, Carlos Mondaca, Víctor Domingo Silva, Jerónimo Lagos Lisboa, Alberto Moreno y Max Jara, poetas nacidos entre 1860 y 1889, que formarían las dos generaciones modernistas de Chile[1].

Pero no se crea, en rigor, que rechazamos cualquier tipo de distinción en el proceso creador de estos poetas, negándoles cualquiera otra posibilidad lírica que no sea el modernismo. Sin duda que una posición de este tipo sería descalificadoramente parcial y no tendría otro valor que oponerse a la posición contraria —que ninguno de estos poetas es modernista— estructurada en la misma categoría de afirmaciones.

La primera distinción que exige la adecuada resolución del problema tiene, en verdad, el valor de una verdad axiomática y podría formularse diciendo que *todos estos poetas fueron modernistas más que todo al comienzo.*

El caso más significativo para ilustrar una proposición básica como ésta sería el de Carlos Pezoa Véliz.

La crítica se ha sentido atraída especialmente por

---

[1] Aunque en rigor la primera generación (1860-1874) es la de más pura raigambre modernista, la segunda inicialmente también lo es, aunque ya el final de su gestión puede ser filiada de mundonovista.

una serie de poemas de este autor como *Nada, Pancho y Tomás, Entierro en el Campo, Alma Chilena, De vuelta a la pampa,* etc., escritos en los últimos años de su vida, que se caracterizan por ser verdaderos retablos de la vida popular chilena, por donde desfilan huasos, viejas, pícaros, mozas de gran estampa y donde están pintados los rasgos más relevantes de nuestro pueblo, como el fatalismo, la abulia y el humor sarcástico y amargo, olvidando inexplicablemente sus primeras composiciones que se estructuran en una actitud lírica completamente opuesta, que podría definirse como *el lenguaje de la canción* que corresponde en forma plena al estilo modernista.

Así es posible rastrear en estos poemas iniciales la mayoría de aquellos motivos modernistas que hemos fijado.

El motivo del *carpe diem* lo encontramos en el poema *Romanza de Amor.*

Ven hacia mí. Abrázame a miradas
soy el poeta que cantando penas
delira con alcobas perfumadas
y con labios de vírgenes morenas.

Ven, abrázate a mí. Juntos iremos
hacia un país de flores y delicias
y el río del placer remontaremos
como si en una barca tus caricias.

Sueña con tu embriaguez el vino en jarras
muéstrase como nunca cristalino
ven a cantar bajo las verdes parras...
¡Cantemos al amor! ¡Bebamos vino!

Esta incitación al goce está también en otras composiciones como *Reiré, Capricho de Artista* y el *Himno del deseo,* poema este último que es una justificación dionisíaca del amor.

Ven hacia mí. No fue culpa la tuya
si naciste vibrando como nota;
no peca la paloma cuando arrulla
ni al graznar en la costa la gaviota.

Existe en esta manera de expresar el motivo una variante notoria frente al modo que se presenta en Rubén Darío.

En el poeta nicaragüense el motivo está gravemente complicado, porque se da junto, o mejor aún, se sitúa

ante la tradición humana más antigua: la tradición del pecado.

El motivo modernista del tedio vital, del hastío, que Gutiérrez Nájera, como hemos visto, llamaba *la enfermedad de la vida,* aparece claramente en el poema *Brindis Byroniano:*

Y yo amo la quietud... mas vuelo ansioso
en alas de un afán que nunca muere,
porque el tedio escupiéndome alevoso
hasta en la dulce soledad me hiere.

Solo como un engendro del abismo
siento en mis venas del sepulcro el frío
yo soy la horrible tumba de mí mismo
bajo la losa del mortal hastío.

El motivo de la adoración de la alcoba está explicado en *El himno del deseo.*

¡Cuán profundo el silencio! Mas, ¡qué extraño
el bullicio callado de la sombra!
Juntas, revueltas en confusos giros
las cadencias de un vals, risas, suspiros
parecían flotar sobre la sombra.

El baile de la víspera seguía
en tu alcoba vibrando... La mañana
más tímida que yo, se detenía
sobre el rojo cristal de la ventana
Elogiando tus formas aún estaban
todas las cosas que tu mano había
arrojado después de los placeres:
el soberbio collar de pedrería
que envidiosas miraban las mujeres
los zapatitos breves, tentadores,
el lazo que oprimía tu cintura
y las medias que cálidas ceñían
de tu mórbida pierna la escultura.

El motivo que hemos llamado de *Margarita Gautier,* también lo encontramos en el poema *Cosa pasada:*

Tú soñabas con alhajas
yo soñaba con Ofelias
mientras tendido en la cama
te leía en voz muy baja
La Dama de las Camelias.
Y besaba en mis empeños
tus carnes de rosa the,
carnes de tintes sedeños
más pálida que los sueños
de Margarita Gautier.

Podemos afirmar desde ya, con una prudente certeza, a la claridad que nos proporcionan estos ejemplos, que los motivos que estructuran la temática de la primera poesía de Pezoa Véliz son totalmente modernistas y contribuyen, por consiguiente, a darnos una de las tres formas posibles de la lírica, *la actitud de la canción,* que es la típica de este movimiento.

Es necesario ahora que exista una íntima relación entre la actitud y el estilo como preconiza Wolfgang Kayser para que el poema se pueda lograr.

Así, si alguien quiere expresar la verdad de una experiencia, fracasará lamentablemente si en vez de usar la actitud de la enunciación sentenciosa, recurre al lenguaje de la canción. Veamos entonces el problema del estilo en estas primeras composiciones de Carlos Pezoa Véliz.

Nos interesa particularmente el aspecto estilístico en Pezoa Véliz, por los sostenidos ataques y negaciones que ha recibido frecuentemente de los críticos. Se le ha reprochado al poeta su dicción pobre, sus usos lingüísticos cotidianos, vulgares, su carencia de imágenes adecuadas y se ha llegado por este camino a establecer, como un hecho irrebatible, la grave deficiencia expresiva que nos muestra en sus poemas. Incluso se le ha presentado como un literato de muy pocas letras, totalmente ajeno a los manejos técnicos del verso.

Sólo vamos a presentar dos aspectos del estilo de Carlos Pezoa Véliz, para destruir tan equivocada tesis.

En el poema *Bouquet* de Rubén Darío aparece un especial significante que podríamos llamar la ruptura de un sistema sensorio.

El poeta está jugando con los diversos matices del color blanco, color tan amado por los modernistas, construyendo una verdadera sinfonía en blanco, y el lector sensorialmente espera que se vayan añadiendo matices de este mismo color, pero, de pronto, viene la brusca ruptura sensorial, lo inesperado para la sensibilidad del oyente y el poema se enriquece, se hace fundamentalmente más sabio.

BOUQUET

Un poeta egregio del país de Francia
que con versos áureos alabó el amor
formó un ramo armónico, lleno de elegancia
en su Sinfonía en Blanco Mayor.

Yo por ti formara, Blanca deliciosa
el regalo lírico de un blanco bouquet,
con la blanca estrella, con la blanca rosa
que en los bellos parques del azul se ve.

Hoy, que tú celebras tus bodas de nieve
(tus bodas de virgen con el sueño son),
todas sus blancuras Primavera llueve
sobre la blancura de tu corazón.

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos lirios
cuellos de los cisnes, margarita en flor,
galas de la espuma, ceras de los cirios
y estrellas celestes tienen tu color.

Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco
la flor que te ofrezco, blanco serafín.
¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco
la más roja rosa que hay en mi jardín!

Sin duda que la mención violenta a la rosa roja ha roto el clima de blancura, el sistema sensorial del poema. Este recurso de indudable carácter retórico lo encontramos en un poema de Pezoa Véliz:

SONETO A UNA RUBIA

Semejante al fulgor de la mañana
en las cimas nevadas del oriente,
sobre el pálido tinte de su frente
destácase tu crencha soberana.

Al verte sonreír en la ventana
póstrase de rodillas el creyente,
porque cree mirar la faz sonriente
de alguna blanca aparición cristiana.

Sobre tu suelta cabellera rubia
cae la luz en ondulante lluvia
igual al cisne que a lo lejos pierde

su busto en sueños de oriental pereza,
mi espíritu, que adora la tristeza,
cruza soñando tu pupila verde.

Las alusiones y connotaciones al color blanco son abundantísimas: cimas nevadas, pálido, blanca, aparición blanca, rubia cabellera, lluvia ondulante, cisne. Pero no sólo los significados apuntan a este color, sino que los significantes también se ordenan dentro de un especial marco lingüístico, que en virtud de ciertos efectos

verbales contribuyen a la expresión de lo blanco, como la reiteración de la vocal a:

De alguna blanca aparición cristiana

Además, todo el material sonoro del poema apunta a lo suave, a la fonación delicada:

Su busto en sueños de oriental pereza
Sobre tu suelta cabellera rubia

Versos suaves, blancos que contribuyen a aumentar el *clima* peculiar del poema.

El lírico está poetizando conscientemente, ha elegido algunos procedimientos expresivos, ha desechado otros. Es decir, ha cumplido con los postulados del modernismo que propiciaba por sobre todo una solución consciente a los problemas poéticos.

Tenemos, pues, que existe en el soneto un sistema sensorio determinado, un clima de blancura absoluta, y de pronto al final del poema nos encontramos con lo imprevisto:

Mi espíritu que adora la tristeza
cruza soñando tu *pupila verde.*

El otro procedimiento expresivo que vamos a fijar en la poesía de Carlos Pezoa Véliz, es ciertamente inesperado para los que han tachado a este autor de *literato de pocas letras:*

POSTAL

Es el amor la gloria de la vida,
la virtud del amor es el candor;
virtud hay en el alma del que anida
ilusiones de amor:
retén entonces en la edad florida
alma, virtudes, ilusión y amor.

Ante este poema nos encontramos con un recurso estilístico especial. Se trata de una estructura retórica posible de comprobar desde antiquísimo: la correlación poética. Dice Dámaso Alonso:

¡Qué inmensa extensión geográfica y a través de cuántos lentísimos días, la de los poemas correlativos!

¿En qué consiste la correlación poética?

D. Alonso, que ha estudiado rigurosamente este problema literario, establece que para comprenderlo exactamente es menester partir de los conjuntos semejantes.

Alonso entiende por semejanza la vinculación de una serie de fenómenos a un género próximo. Da un ejemplo: La fiera (A_1) corre (B_1) por la tierra (C_1); el ave (A_2) vuela (B_2) por el aire (C_2); el pez (A_3) nada (B_3) por el agua (C_3). Todos pertenecen a un mismo género próximo:

El animal (A) se mueve (B) por su elemento (C).

La ordenación de una serie de conjuntos semejantes en un poema constituye la correlación poética. Si esta ordenación es hipotáctica (subordinación), tenemos el poema paralelístico, y si es por parataxis (coordinación), tenemos el poema correlativo.

Uno de los tipos de correlación poética —estudiada por Alonso— es el que encontramos en este poema de Carlos Pezoa Véliz. Se trata de la correlación diseminativa-recolectiva. Consiste fundamentalmente este recurso poético en diseminar una pluralidad a través de todo el poema para recolectarla, al final, casi siempre en un solo verso.

En *postal* el procedimiento aparece perfectamente claro:

Es el amor (A_1) la gloria de la vida,
la virtud (A_2) del amor es el candor
virtud hay en el alma (A_3) del que anida
ilusiones (A_4) de amor:
Retén entonces en tu edad florida
alma (A_3), virtudes (A_2), ilusión (A_4) y amor (A_1)

La fórmula corresponde exactamente al esquema que propone Alonso:

$$A_1 \quad A_2 \quad A_3 \ldots\ldots \quad A_n$$
$$A_1 \quad A_2 \quad A_3 \ldots\ldots \quad A_n$$

La correlación poética es uno de los recursos más artificiosos y complicados de la lírica. Aparece con portentosa frecuencia en la literatura española: Lope, Calderón, Góngora, la usan sin restricción.

Es inoficioso referirse a la importancia de este significante dentro de la poesía de Carlos Pezoa Véliz. Frente a la pobreza literaria que se le atribuye, a su falta de *oficio,* a sus menguados recursos estilísticos, colocamos nosotros un poema correlativo, una brillante tradición poética que conlleva la evocación de Lope, Góngora, Calderón

y Petrarca. ¿Cómo un literato de tan pocas letras pudo conocer y usar la correlación poética?

Se podrá argüir que se trata de un poema de escaso valor estético, de un ensayo de principiante, en verdad, que el poema suena frío, escolar, pero este defecto es general de los poemas correlativos. Poemas estéticamente fríos, dice Dámaso Alonso.

Lo que interesa es el trabajo sobre la forma, el deseo de superar y dominar ciertos problemas del estilo y, en el caso específico de Pezoa Véliz, el conocimiento literario y retórico que revela el significante. Y aún podemos decir que no es éste el único poema correlativo que podemos encontrar en la primera época de la poesía de Carlos Pezoa Véliz. Léase *Edad,* poema en que aparece el mismo procedimiento.

Diego Dublé Urrutia presenta también en sus primeras composiciones un modernismo acentuado que se debilita un poco al final de su obra, sin perderse totalmente.

El motivo del *carpe diem* está patente en estos versos:

¡Todo pasa, todo pasa! ¡no es eterna la alegría
nunca fue el placer eterno!
Ya vendrá la noche fría
ya vendrán con otros soles los sollozos del invierno.
Pero en tanto que entre brumas, aquel sol no se levanta
¡Pastorcita ve a la fuente! ¡Pastorcita, canta, canta!

El motivo del cambio y la nostalgia consiguiente que se produce al comparar lo nuevo con lo antiguo, lo encontramos en el poema *Preludios.* El lírico, después de establecer el cambio profundo ocurrido en su tierra de pescadores, exclama melancólicamente:

Oidme sin pena
que siempre son dulces para el alma buena
la voz del recuerdo que anima lo viejo.

En *La heredad perdida* persiste el mismo motivo:

Todo cambia y habrá cambiado
aquel dulce paisaje. Nuestro techo
familiar como un nido abandonado
ha mucho tiempo, que estará deshecho.

Los motivos del amor galante están expuestos en el poema a *Roxana,* junto con alusiones mitológicas y una mención del mundo versallesco de los Luises de Francia.

Si fuera tu patria el Lacio
o mi cuna hubiera sido
bajo algún laurel florido
del claro país de Horacio,
y hubiera, a tu honor, Roxana,
en sacrificio rendido
dos palomas a Cupido
y una corza blanca a Diana.

Y si en la edad de algún Luis
hubieras tú paseado
bajo el gran Trianón dorado
tu erguida y ducal cerviz,
¡Ay! de Luis XV, el galano
si al figurar un minué
te hubiera oprimido el pie
o acariciado la mano.

Este poema es la conocida recreación de las diferentes edades que hacen los poetas modernistas y la encontramos muy a menudo en los poemas de Rubén Darío.

El típico paisaje modernista, que se caracteriza esencialmente por presentarnos el mundo en la hora matinal bajo la luz dorada del sol, aparece en el comienzo de *La heredad perdida:*

¡Salve, clara mañana, castas horas
cielos ebrios de azul!... gárrulos cantan
los pájaros.

Ha llovido, más brilla el sol ahora
en el azul profundo, cielo arriba,
lenta, pasa una banda viajadora
de nubes, con andares de cautiva.

La preocupación formal del modernismo no está de ningún modo ausente en la poesía de Dublé Urrutia. Su poema *La estrella desconocida* está escrita en un metro de dieciséis sílabas:

Pero existe, como existe bajo el mudo mar la perla
como oculto en playa oscura, quien delira por cogerla.

La dicción modernista está presente en todos estos poemas, no en la forma extremada como la encontramos en Bórquez Solar, por ejemplo, pero sí en la pulcritud de los usos lingüísticos y en la rigurosa selección del léxico que estas composiciones nos presentan:

Lluvia abrilea en campo yermo
su palabra; miel su lloro.

A quien el trover compara
con la aurora
por su hermosura preclara
pero tan discreta al par,
que nunca el sol vio brillar
su carroza de oro y plata.

Yo amo el nardo purpurino, yo amo el cisne de la fuente.

Ya sonríe el alma triste, y en bandadas peregrinas
como trombas azuladas
las lejanas golondrinas
ya se acercan, ya se acercan, tras las frescas alboradas
tras los tibios himéneos
tras la eterna Primavera, tras el sol de sus gorgeos.

Jerónimo Lagos Lisboa, asimismo, nos presenta un modernismo inicial acentuado. En el poema *Ceniza y humo* reaparece el motivo del *carpe diem:*

Ceniza y humo... tu risa
lo canta y tienes razón
(un cigarro y otro ron)
dices bien María Luisa.

Vivir y vivir de prisa
ésa es toda la lección
humo y humo la ilusión
ceniza, el dolor, ceniza.

¡Humo y cenizas al viento!
¡Sopla el fuego y que arda más!
La vida es para un momento.

Vívela tú sin disfraz...
¡Ama y goza sin tormento!
Después... una cruz. ¡Y en paz!

La primera estrofa corresponde cabalmente a la actitud lírica y al estilo modernista. La mención como al desgaire: *un cigarro y otro ron,* es una situación lingüística típica, concreta del modernismo e incide en la construcción de un aspecto del mundo de estos poetas: la valoración de los placeres y el encanto que proporcionan algunas bebidas como el ron, el champagne y aun los licores malditos como el ajenjo.

Algunas imágenes de la poesía de Jerónimo Lagos Lisboa son propias también del acervo expresivo modernista:

¡Nelly recoge con temblor su enagua...
y es como una ilusión que se equilibra
su imagen leve en el azul del agua!

En Francisco Contreras, el impacto de este movimiento literario es ciertamente profundo. *Esmaltines*, publicado en 1898, recoge *uno de los aspectos* del modernismo, sin duda el más aparente y fácil de imitar, el decorativismo verbal, el juego técnico.

Toisón, publicado en 1906, continúa en una línea casi idéntica en lo formal, aunque en cuanto a las vivencias creadoras sobre las cuales está sostenida, percibimos ya un modo auténticamente personal y no la voz sumisa e indefinida del simple discípulo rubendariano de *Esmaltines*.

Podemos comprobar estas afirmaciones a través del poema *El puñal antiguo:*

Sobre el tapiz oriental
de mi alcoba oscura y fría
tengo tu fotografía
clavada como un puñal.

Bajo el bruñido metal
que guiara mi mano impía
me mira tu faz sombría
con una angustia mortal.

Y cuando el día se pierde
y el aciago ajenjo verde
exalta mi hondo dolor.
Con qué perverso arrebato
hundo sobre tu retrato
aquel puñal vengador.

El *tono* del poema en rigor es modernista, como asimismo lo es la rigurosidad técnica que se muestra en el uso novedoso de los octosílabos.

El motivo lírico del retrato y del puñal es uno de los numerosos motivos románticos que desembocan en forma más complicada en el modernismo. No falta tampoco la mención al ajenjo, motivo típico de los poetas malditos de fin de siglo y de un sector del modernismo.

En otros poemas como *El turco* es visible, asimismo, esta impronta. El tema es similar a la situación planteada en *Sinfonía en gris mayor*, que podríamos calificar como el motivo del recuerdo de la patria lejana y exótica.

No faltan tampoco los poemas que se construyen so-

bre un tema impersonal, elegante y frío, a la manera de los parnasianos, como *Los crisantemos:*

Exóticas y hieráticas
como princesas asiáticas
pues que son raras, son bellas
prendidas entre los rasos
o abiertas sobre los vasos
como monstruosas estrellas.

Manuel Magallanes Moure es otro poeta de este grupo fuertemente influido por el modernismo, sobre todo en el aspecto formal de su obra. La crítica ha elogiado siempre la simplicidad y el antirretoricismo de este poeta. Nos ha presentado un lírico alejado de la preocupación formal, o mejor un poco ingenuo en este sentido, de una frescura primitiva, escribiendo atento sólo a sus sueños y embargado por hondos sentimientos amorosos que traduce casi directamente.

No se ha reparado en algunos procedimientos que significan *grandes alardes de retórica* y que revelan fundamentalmente en Magallanes un poetizar consciente y no difuso y un lúcido planteamiento ante los problemas técnicos del verso, en suma, un cabal mester modernista. Encontramos en su poesía una serie de recursos formales de larga tradición en la lírica universal, que sirven para expresar de una manera complicada y artificiosa las vivencias y sentimientos de un poeta; se trata de la correlación y el paralelismo, procedimiento ya fijado en el transcurso de este trabajo.

Es difícil creer que formas tan matemáticas y retóricas como éstas puedan existir en la poesía contenida, sencilla y de tono menor, de Magallanes Moure; sin embargo, del tomo de versos *La Jornada,* así, a vuelo de pájaro, podemos encontrar los siguientes poemas paralelísticos: *Ella dice, Dice él, El vendimiador a su amada, Viaje de ensueño, El sendero, Nadie ve ni tú misma, Jamás.*

Veamos, por ejemplo, el poema *Ella dice:*

Sus ojos suplicantes me pidieron
una tierna mirada (A_1) y por
piedad mis ojos se posaron en los suyos (B_1)
Pero él me dijo: ¡Más! (C_1)

Sus ojos suplicantes me pidieron
una dulce sonrisa (A_2) y por piedad
mis labios sonrieron a sus ojos (B_2)
Pero él me dijo: ¡Más! (C_1)

Sus manos suplicantes me pidieron
que le diera las mías (A_3) y en mi afán
de contentarlo le entregué mis manos (B_3)
Pero él me dijo: ¡Más! (C_1)

Sus labios suplicantes me pidieron
que le diera mi boca (A_4) y por gustar
sus besos le entregué mi boca trémula (B_4)
Pero él me dijo: ¡Más! (C_1)

Su ser en una súplica suprema
me pidió toda, toda (A_5) y por saciar
mi devorante sed, fui toda suya... (B_5)
Pero él me dijo: ¡Más! (C_1)

El paralelismo juega en este poema un papel expresivo notable. Mediante él Magallanes Moure nos presenta una perfecta gradación que va desde el requerimiento de la *tierna mirada* a la *súplica suprema* de la posesión. Pero es necesario reparar que el paralelismo se rompe en la última estrofa en el acto de pedir el amado la entrega absoluta, es que ocurre que el clímax ha llegado a su culminación y el poeta parece saberlo muy bien al variar levemente la estructura del poema, como si la fuerza de la pasión allí contenida precisamente la hubiera trizado.

En *Jamás,* el paralelismo tiene otra función expresiva, ya que sirve para traducir fielmente el doble plano, el juego de equívocos que allí existe:

Dice la esposa (A_1) ¿No es cierto
que nunca habrás de tornar
junto a esa mujer lejana? (B_1)
y yo le digo: ¡jamás! (C_1)

Ella pregunta (A_2) ¿No es cierto
que ya nunca volverás
a celebrar su hermosura? (B_2)
y yo contesto: ¡jamás! (C_2)

Ella interroga (A_3) ¿No es cierto
que su imagen borrarás
de tu mente y de tu alma? (B_3)
y yo murmuro: ¡jamás! (C_3)

No es ciertamente una poesía descuidada y libre de artificio. Aun en otros poemas como *Amor* (del libro *La casa junto al mar),* el procedimiento se hace mucho más complicado e intelectual al desarrollar la idea de la conjunción de los cuatro elementos: luz, agua, tierra, fuego, que formarían en este caso la esencia del amor.

Y no es éste el único *alarde de retórica* que existe en Magallanes Moure. En *Alma mía* hay un precioso anticlímax que no vacilamos en calificar de lo más perfecto en su género. El poeta le habla a su alma y le dice:

Ve que la vida no es aquella
que te forjaste en tu candor:
la vida con amor es bella,
pero es más bella sin amor.

Sin amor y sin sentimiento
serás fuerte, podrás triunfar
alma, la vida no es cuento,
alma, el vivir no es el soñar.

Y el alma le contesta:

Y mi alma dijo: en mi embeleso
oí tu voz como un cantar
¿sabes? Soñaba con un beso
robado a orillas del mar.

El mester modernista se ve reflejado, pues, en Magallanes Moure en el aspecto formal de su poesía, frente a la cual no se puede seguir sosteniendó el criterio de simplismo y primitivismo estético, con el que le califica la crítica a menudo.

La visión que se tiene generalmente de la poesía de Magallanes Moure peca de un error fundamental. Se ha considerado que es una poesía del tipo confesional, que detrás de todos los poemas está la historia, el hecho biográfico concreto que los estructura y que por consiguiente son productos de *sólo ese estímulo.* Se ignora, así, uno de los factores de creación más importante: la tradición literaria. En nuestra patria existe un concepto adánico de las generaciones, todas ellas comienzan a crear sobre el vacío absoluto, sosteniendo que nada le deben a las generaciones anteriores (y así la palabra precursores está proscrita de nuestra literatura). El peligro y la gravedad de este tipo de conceptos pueden hacer ciertamente infecundos no sólo los enfoques críticos de la literatura nacional, sino su mismo proceso creador.

La poesía de Magallanes Moure presenta una serie de situaciones y motivos rastreables en la más antigua tradición: el motivo de la *femme* fatal, del *folie hardi* (el amante osado) que proviene de la lírica trovadoresca de los siglos XII y XIII, el motivo del amor imposible, el mo-

tivo de la vuelta del pecador, el motivo de la espera ansiosa, todos repetidos en forma frecuentísima en el romanticismo, y vueltos a repetir en el modernismo y anteriormente presentes en la poesía renacentista y, más atrás aún, en la lírica cortés. Es difícil saber, entonces, cuánto hay de biográfico en la poesía de Magallanes Moure y cuánto corresponde a la tradición literaria; la afirmación de Wellek y Warren en el sentido que entre la vida del autor y su obra hay espejos deformantes, es, en rigor, irrebatible en el caso que nos ocupa.

Hemos venido sosteniendo que todos estos poetas comenzaron siendo modernistas, aunque muchos no terminaron como tales. Ahora, el aspecto modernista que presentaron fue *uno de los aspectos* que tuvo el movimiento. No fue, como ya hemos afirmado, el preciosismo, la artificiosidad, el narcisismo verbal que caracterizaron a *Prosas Profanas;* más bien, todos ellos pertenecieron a la *prudente derecha del modernismo,* el que huyó del excesivo decorativismo de la expresión, el modernismo de González Martínez, de José Asunción Silva, de Leopoldo Lugones.

Pero hubo otros poetas que representaron otras de las varias direcciones del modernismo, aquélla del juego verbal, de la grandilocuencia estilística, del uso de rimas raras, de vocablos infrecuentes, de una imaginería exaltada; entre estos poetas tenemos a Pedro Antonio González, Bórquez Solar y Horacio Olivos Carrasco.

Pedro Antonio González ha sido considerado como el iniciador de la poesía moderna chilena y como una de las figuras más importantes dentro de la promoción del 900. En rigor, se trata de un poeta de transición, ya que en su poesía desembocan tres tendencias literarias, tres modos de considerar la creación lírica y el mundo. La tendencia romántica es la primera que encontramos en sus poemas y la que más fuertemente persiste en ellos. El poema *El Monje* es un ejemplo claro en este sentido. El tema central del poema es de la más pura raigambre romántica: el amor de un monje por una rubia doncella corresponde al motivo del amor imposible y, aún más, bordea frecuentemente el motivo del amor sacrílego (basta pensar, a propósito de esto último, aquella escena en que el monje confiesa a la mujer amada, produciéndose el típico conflicto entre los elementos ascéticos y místi-

cos y las tentaciones profanas, peculiares de la situación que plantea el motivo).

Junto a este tema central o *leit-motiv*, aparecen otros motivos marginales, como, por ejemplo, el motivo de la casualidad romántica. Ocurre que el monje está sujeto a una serie de coincidencias fatales: debe confesar a su amada; al huir a un pueblo lejano encuentra que la doncella ha llegado también allí, y finalmente cuando esta mujer se casa, el sacerdote encargado de los desposorios debe ser él.

El ambiente en que se desarrolla el poema es también romántico; largos corredores, jardines en sombras y la infaltable luna, astro particularmente amado por los románticos.

El Proscrito es, sin duda, asimismo un poema de cabal motivación romántica. Uno de los motivos preferidos por esta escuela es aquel del individuo marginado de la sociedad, porque ésta lo rechaza o lo persigue o bien porque le es sentimentalmente adversa.

Otros motivos románticos, como el motivo del álbum, que es una situación típica en que el poeta confiesa su amor a una mujer mediante unas líneas escritas en un álbum, lo encontramos también en Pedro Antonio González:

Ella tomó con loco afán el álbum
y dando fin a sus amargas mofas
leyó mis melancólicas estrofas
en la vaga penumbra a media voz.

Palideció de súbito su frente.
Huyó la risa de sus labios rojos.
Brilló una lágrima en sus grandes ojos
y triste y silenciosa me miró.

Y desde entonces ¡ay! siempre que a solas
siempre que a solas a su lado me hallo
ella se pone roja y yo me callo;
ella se turba y me estremezco yo.

La otra tendencia literaria que encontramos en la poesía de Pedro Antonio González es la neoclásica. Están presentes en ellas los cantos en que se exalta al progreso, la ciencia y, sobre todo, la razón.

La actitud lírica de este autor es preferentemente el apóstrofe lírico. La mayor parte de su poesía está escrita en el tono de estos versos:

¡Oh las siete armonías
de las siete parábolas, iguales
que trazan como siete pedrerías
los siete firmamentos colosales!

Este tono se percibe aún en la tercera tendencia de este poeta: la Modernista.

El modernismo de Pedro Antonio González corresponde, hemos establecido, casi sin excepciones al aspecto formalista y evadido de *Prosas Profanas*. En verdad, P. A. González no penetró profundamente en la naturaleza misma del movimiento modernista, lo deslumbró lo externo, lo sonoro. En verdad, también, que el aspecto más perceptible y más novedoso de *Prosas Profanas* fue la maestría técnica que como tal pudo ser fácilmente copiada.

Afirma P. A. González haber sido creador de un metro novedoso llamado tripentálico que consistía en renglones de quince sílabas que comprendían tres segmentos pentasilábicos. Debemos anotar, sin embargo, que dicho metro fue usado paralelamente por José Santos Chocano y Darío Herrera.

Lo que aportó fundamentalmente González a la poesía chilena fue la renovación de la expresión y el léxico poético, enriqueció, asimismo, el ámbito metafórico y el material sonoro de la lengua literaria, y terminó con la dicción gastada excesivamente plana y repetida de los últimos románticos, junto con el sentimentalismo y descuido formal de sus antecesores.

Al examinar algunos poemas de P. A. González es necesario detenerse en algunos rasgos relevantes. Es visible que este poeta como muchos otros de su tiempo se sintieron deslumbrados ante el lenguaje artificioso de algunos modernistas, creyendo que los verdaderos efectos líricos y de creación se conseguían mediante este juego verbal.

Existía, en rigor, lo que podríamos llamar una fe mágica en el lenguaje, concepción que explicaría en gran parte el hacer creador de estos líricos:

¡Oh tú misterioso, divino monarca de los ejipanes
que todo lo puedes detrás de la noche del piélago lóbrego!
Escucha las voces que a un tiempo te alzamos los pálidos manes
que juntos regamos tu mágico alcázar con llanto salóbrego.

Qué azul que fue el alba del último Oriente que al fin contem-
[plamos.
El sol, rey de reyes, se irguió entre las nubes en medio del coro
que unísono al éter, de pie en nuestra popa nosotros le alzamos
debajo del vasto diluvio de rosas de su ánfora de oro.

Es indudable que la construcción de estas estrofas peca por ingenua, artificiosa y retórica, y que obligan a considerar la literatura como un puro juego verbal. Uno de los pocos rasgos positivos de esta manera poética es la potencia verbal que refleja el autor, aunque ella se resiente gravemente por la falta de fantasía. Queremos decir con esto último que no se mantiene a través de toda la composición el deslumbramiento constante que exige una poesía de este tipo.

En algunas composiciones Pedro Antonio González alcanza un dominio técnico del verso bastante completo. Es el caso de *Hetaírica*, donde usa la ordenación paralelística para construir su poema:

Virgen báquica y tísica bebe: (A)
cobrará tu alma azul el sosiego; (B_1)
tendrá rosas tu cutis de nieve (C_1)
y tu sangre latidos de fuego (D_1)

Virgen báquica y tísica bebe: (A)
cobrará tu alma azul la esperanza (B_2)
hará estelas de luz tu pie breve (C_2)
bajo el raudo compás de la danza (D_2)

Virgen báquica y tísica bebe: (A)
cobrará tu alma azul la alegría (B_3)
Eres hija del sol, eres Ebe (C_3)
sé la estrella auroral de la orgía (D_3).

Fórmula del poema:

A	A	A
B_1	B_2	B_3
C_1	C_2	C_3
D_1	D_2	D_3

Encontramos aquí tres conjuntos semejantes. El primero alude al mundo físico (el alcohol hará más bella y ardiente a la mujer), el segundo se refiere al mundo galante (la amada danzará mejor) y el tercero al mundo

dionisíaco. La pluralidad básica sería: El alcohol te hará mejor el espíritu, el cuerpo y la coquetería.

El motivo es típicamente modernista: el *carpe diem*, la incitación al gozo.

Encontramos en esta misma línea formal una serie de palabras *claves* del modernismo en la poesía de Pedro Antonio González: *Olímpico, Undívago, Diáfano, Ebúrneo,* junto a las infaltables alusiones mitológicas: Ebe, Manes, Ejipanes, Ondinas, Diana, Apolo, etc.

La mayoría de los poemas en que aparecen esta clase de vocablos son *poemas monólogos*, es decir, que se presentan como manifestación de un personaje determinado: el toqui, el monje, el proscrito, etc.

Existen, sin embargo, otros poemas en que el discurso lírico es expresión directa del yo, en los cuales el poeta expresa una serie de vivencias amargas, tristes, desconsoladoras, y en que ya no hay papeles escogidos, sino más bien una confesión profunda de una visión pesimista de la vida:

Siento que mi pupila ya se apaga
bajo una sombra misteriosa y vaga
Quizá cuando la luna se alce incierta
yo esté ya lejos de la luz que vierta
Quizá cuando la noche ya se vaya
ni un rastro haya de mí sobre la playa.

Parece que mi espíritu sintiera
las recónditas voces de otra esfera
No sé quién de este mundo al fin me llama
de este mundo que no amo y no me ama.

Antonio Bórquez Solar, discípulo de González, presenta en su primer libro, *Campo lírico*, un modernismo agudizado, aún más verbalista y artificioso que el de su maestro, modernismo que persistió hasta sus últimas composiciones.

Dijimos que este modernismo total se había presentado sólo en tres poetas: Pedro Antonio González, Horacio Olivos Carrasco y Antonio Bórquez Solar.

El otro grupo de poetas, los que comenzaron siendo modernistas, no terminaron, en rigor, como tales. Se produjo en alguno de ellos, como Diego Dublé Urrutia, Víctor Domingo Silva y Carlos Pezoa Véliz, una compleja e interesante evolución que se reflejó en una manera de

concebir el mundo y la poesía muy distinta a la modernista.

Se trató ahora de pintar fidedignamente la realidad chilena, se esbozaron protestas por ciertas injusticias sociales, se trasladó fielmente el paisaje al poema, se quiso describir la vida y los pesares del hombre criollo, verazmente en forma seria, sin concesiones demagógicas y estéticas, y, para ello, se trató de acompasar el verso a la prosa, se recurrió al lenguaje cotidiano y aun a la lengua popular.

No se mantuvo, entonces, la fidelidad a la proposición básica del modernismo que exigía un lenguaje depurado.

Estos poetas que descubrieron el paisaje y el hombre chileno los hemos denominado, en otro lugar, como poetas *populistas*, entendiendo por populismo aquella tendencia literaria que cultiva los temas vernáculos y utiliza como instrumento preferente la lengua popular.

Sin duda, el más representativo de los poetas *populistas* fue Carlos Pezoa Véliz, que aparece como el cantor de un tema, antes despreciado, hoy día olvidado: El Alma Popular Chilena, y como el poeta que supo coger, presentar y desarrollar los aspectos fundamentales de la chilenidad, la abulia, el humor sarcástico, el ingenio, la tristeza cósmica, el fatalismo y la resignación y, sobre todo, la hospitalidad y el cariño fraternal del pueblo:

> Que desde Ercilla a hoy, caso
> no hay de aventuras o éxodos
> en que, misérrimo o craso
> el pan del indio o del huaso
> dejara de ser de todos.

El estudio del proceso creador de este poeta y de los de su grupo generacional nos ha permitido sentar algunas conclusiones básicas sobre el tema que nos ocupa, algunas de las cuales serían:

a) Todos los poetas de la generación del 900 fueron modernistas sobre todo al comienzo de su creación.

b) Un grupo de ellos, que conforme al punto anterior comenzaron siendo modernistas, terminaron cultivando una modalidad diferente llamada por nosotros *populista.*

c) Hubo excepciones como Pedro Antonio González, Bórquez Solar y otros que comenzaron y finalizaron siendo modernistas, y

d) Aunque toda esta poesía fue una lírica de tono menor y aun le faltó la figura señera que le diera otras proyecciones y otra trascendencia, tuvo el valor de libertar a la poesía chilena del anquilosamiento expresivo y conceptual en que estaba aprisionada, y permitir así el advenimiento de la gran lírica posterior que ha colocado a nuestro país en las primeras líneas de la poesía iberoamericana.

[*Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades,* Santiago de Chile, Seminario de Humanidades, 1960, 58-72.]

V

REVISTAS DEL MODERNISMO

DONALD F. FOGELQUIST

HELIOS, VOZ DE UN RENACIMIENTO HISPANICO

El comienzo del siglo XX fue para España e Hispanoamérica algo más que un punto cronológico en el desarrollo de su historia literaria. Después del agotamiento de las últimas décadas del siglo XIX, se sentía ya una nueva fuerza vital que comenzaba a transformar el espíritu de las letras hispánicas. Si bien el fenómeno se había anunciado algunos años antes de que el siglo XIX llegara a su fin —y en Hispanoamérica antes que en España—, eso no fue sino augurio de la renovación que en los primeros años del siglo XX hubo de alcanzar vigor y plenitud. El espíritu nuevo era como un viento fresco que comenzara a soplar, avivando las cenizas de la inspiración muerta, sacándoles primero débil luz rojiza, luego llamitas fluctuantes, y por fin flechas de lumbre pura disparadas hacia lo infinito.

Para España fue una época literaria como ninguna que se había conocido después del Siglo de Oro; para Hispanoamérica fue la madurez literaria por primera vez alcanzada, y significó para ambas un estrechamiento de lazos culturales, no rotos, pero sí aflojados, desde las guerras de independencia. Si Rubén Darío y otros americanos se nutrían mucho de los clásicos españoles, la nueva generación de escritores españoles leía con entusiasmo las obras del propio Darío, las de Silva, de Rodó y otros. Un poeta nicaragüense contaba entre su séquito los jóvenes más talentosos de una España resurgente.

La historia más viva y más fiel que se pudiera encontrar de este período es la que está escrita en las páginas de una de sus revistas literarias: *Helios*. Muy pocos de-

ben de ser los ejemplares de esta revista que se han conservado. La vida de *Helios* fue corta; pasó por su tiempo como un meteoro, breve pero deslumbrante. El primer número se publicó en abril de 1903; el último, en febrero de 1904. Once números, nada más, pero son éstos como un inventario de los valores literarios más altos del mundo hispánico de esos días. En ellos se revive uno de los momentos más emocionantes de la historia literaria de los países de habla española.

La fundación de *Helios* la cuenta uno de sus mismos fundadores, Juan Ramón Jiménez, en una carta a Rubén Darío. La carta, escrita en 1902, dice en parte lo siguiente:

> Querido maestro: Cinco amigos míos, y yo vamos a hacer una revista literaria seria y fina: algo como el *Mercure de France*: un tomo mensual de 150 páginas, muy bien editado. Nosotros mismos costeamos la revista; así, puedo decir a usted que vivirá mucho tiempo; es cosa madura y muy bien calculada. Nada de lucro; vamos a hacer una revista de ensueño; trabajaremos por el gran placer de trabajar. En fin, basta esta afirmación: es una cosa seria.
>
> Yo agradecería infinitamente que nos enviara algo de lo que haga o tenga hecho: versos, prosa. Y, además, que nos concediera usted permiso para copiar algunas cartas o fragmentos de las cartas que usted escribe para *La Nación*[1].

Darío, estando ya en París, no pudo participar directamente en la redacción de *Helios*, pero manifestó vivo interés en la revista; con su palabra escrita estimuló al grupo de jóvenes fundadores, y mandó poemas suyos que contribuyeron mucho al prestigio del nuevo órgano cultural. La publicación de *Helios* fue motivo de una correspondencia copiosa entre Juan Ramón Jiménez y Darío.

En otra carta a Darío, Juan Ramón habla de ciertos detalles económicos y manifiesta su deseo de pagar a buen precio la colaboración de Darío, teniendo en cuenta, sin duda, la perenne necesidad pecuniaria de su amigo. Benavente y Valle-Inclán, más prósperos, o menos despilfarradores, quizá, habían prometido colaboración gratuita. En esta carta, Juan Ramón habla también de sus colaboradores nombrando a tres de ellos: Agustín Querol, Martínez Sierra y Ramón Pérez de Ayala.

---

[1] Véase ALBERTO GHIRALDO, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 14-15.

Los otros dos miembros del grupo fundador eran Pedro González Blanco, hermano de Andrés y de Edmundo González Blanco, y Carlos Navarro Lamarca. Todos eran españoles menos Carlos Navarro Lamarca, el único hispanoamericano de la dirección. Era éste un argentino acomodado que residía entonces en Madrid. Conocedor de la literatura de Inglaterra y de los Estados Unidos, a él le tocaba comentar obras escritas en inglés y traducir algunas de ellas. Fue traductor de Shakespeare.

Se vencieron todos los obstáculos administrativos y económicos, y el primer número de *Helios* apareció, en abril de 1903. Bajo el título, en mayúsculas, se nombraban los asuntos comprendidos en el ámbito cultural de la revista: novela, poesía, teatro, música, pintura, escultura, filosofía, historia, sociología, crítica, bibliografía, letras extranjeras. Pero lo más interesante es el sumario del contenido, pues en él figuran algunos de los nombres más ilustres de la literatura española del siglo XX. Lo transcribimos aquí:

GENESIS

Ramón Pérez de Ayala	*La aldea lejana.* Con motivo de «La aldea perdida».
Juan R. Jiménez	*Arias tristes.* Poesías.
Jacinto Benavente	*La noche del sábado.* Novela escénica. (Cuadro quinto.)
G. Martínez Sierra	*Peregrino.* Poema en prosa.
Emilio Sala	*Orígenes del color.*
Pedro González-Blanco	*¡Margaritas Ad...!* Novela corta.
Carlos Navarro Lamarca	*De Quincey. El vuelo de los sueños.*
Santiago Rusiñol	*Hojas de la vida.*
Mauricio López-Roberts	*El porvenir de Paco Tudela.* (Capítulo I.)
Jorge Rodembach	*Campanas de domingo.* Poesías.
Mauricio Maeterlinck	*Lo porvenir.*

En la parte denominada «Crónica» hay una variedad de asuntos, la mayor parte de ellos brevemente comentados: opinión editorial, reseñas, notas sobre libros, tanto extranjeros como nacionales; una sección titulada «Fémina» de interés especial para mujeres, escrita por Margarita María de Monterrey, conocida después por sus traducciones de obras inglesas de carácter médico-sociológico. También se ve en la cubierta la advertencia siguiente: «Todos los trabajos que se publiquen en esta Revista escritos en lengua castellana, serán inéditos.» En

Helios se publicaron por primera vez obras que hoy en día se consideran como clásicas de la literatura hispánica. A los nombres de los escritores españoles ya mencionados, habría que agregar los de Unamuno, Azorín, Juan Valera, Antonio Machado, Manuel Machado, Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, Salvador Rueda, para nombrar sólo algunos de los que más se leen en la actualidad [2].

Juan Valera ya no era el árbitro literario de su tiempo, como lo había sido algunos años antes cuando publicó su famoso comentario sobre *Azul*. Entre los españoles que escribían para *Helios*, Unamuno era, sin duda, el de más prestigio. Era mayor que los jóvenes que constituían el grupo fundador; su obra abarcaba varios géneros literarios; su pensamiento, mejor que ningún otro, representaba la ideología de la España renaciente; su recia personalidad ejercía una influencia honda en todos los que le rodeaban. En un artículo titulado «Vida y arte», publicado en el número de *Helios* para agosto de 1903, Unamuno se dirige a Antonio Machado, pero su mensaje valía para toda la generación de jóvenes españoles que entonces escribían. En la literatura no toleraba lo que no tuviera su raíz y origen en la vida. Exigía que los libros hablaran como los hombres y no los hombres como los libros. En su artículo embiste contra los poetas franceses que tanto se leían e imitaban en aquella época, pero que a él le parecían amanerados y ridículos:

> ... prefiero todo estampido bravío y fresco que nos pone a descubierto las entrañas de la vida, que no todas esas gaitas que acaban en los sonetos de Heredia o en las atrocidades de Baudelaire... no se debe tolerar que los anémicos traten de imponernos su estética, ni quieran hacer pasar por perfecciones sus soñolientas melopeas, sujetos que tengan amasado el cuerpo con pus y el alma con envidia [3].

Derribado ya y roto el ídolo del decadentismo francés, Unamuno le aconseja a Antonio Machado que profundice en la vida y la naturaleza españolas para encontrar su expresión:

---

[2] Aunque Galdós, Blasco Ibáñez y Pío Baroja no figuran entre sus colaboradores, *Helios* publicó estudios de sus obras: un artículo escrito por Martínez Sierra sobre Galdós (julio de 1903); reseñas sobre *La Catedral* y *Cañas y barro* de Blasco Ibáñez, y sobre *El mayorazgo de Labraz* de Pío Baroja.

[3] *Helios*, agosto de 1903, p. 48.

> Recorra, pues, la virgen selva española, y rasgue su costra y busque debajo de la sobrehaz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterraño. Huya, sobre todo, del «arte de arte», del arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos[4].

La prueba de que Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y otros jóvenes del grupo *Helios* no desoyeron el consejo de Unamuno está en la orientación que después tomó la poesía española[5]. Pasado el momento del modernismo superficial, la poesía española llegó a ser la expresión de lo hondo español y lo hondo universal. En esta transformación la influencia de *Helios,* sin duda, fue benéfica.

Aunque *Helios* era, propiamente dicho, una revista española, la participación hispanoamericana en su vida era activa e importante. Desde París, Darío siguió su desarrollo con gran interés. Poco después de que apareció el primer número, Darío le escribió a Juan Ramón Jiménez manifestándole su entusiasmo por la nueva revista y pro-

---

[4] *Ibid.,* p. 50.

[5] Antonio Machado daba ya claras muestras de su profundo talento poético. En *Helios* se publicaron algunos de sus poemas más hermosos. Para dar sólo algunos ejemplos citamos los versos iniciales de tres de éstos:

> Llamó a mi corazón un claro día
> con un perfume de jazmín, el viento...
>
> La tarde está muriendo
> como un hogar humilde que se apaga...
>
> Desde el umbral del sueño me llamaron...
> Era la buena voz, la voz querida.
> —Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...

De Juan Ramón Jiménez se publicaron muchos poemas que después hubieron de aparecer en su tomo *Arias tristes,* libro cuyo delicado lirismo tanto agradó a Rubén Darío. Los versos siguientes bastarán para dar una idea del encanto que Darío encontró en los poemas de esta colección.

> Las noches de luna tienen
> una lumbre de azucena
> que inunda de paz el alma
> y de ensueño la tristeza.
> ....
> y la música de esquilas
> y la estrella solitaria
> y el humo que sube, todo
> tiembla al compás de la flauta.

metiéndole contribuciones propias. La carta, fechada el 12 de abril de 1903, dice en parte lo siguiente:

> Mi querido poeta, Helios está preciosa y su artículo es noble, valiente, ¡se necesita valentía, allí...! —y admirablemente escrito. Me afirma en mi creencia: todo poeta escribe bella prosa.
>
> Dígame si alcanza —o hasta cuando alcanza— para el número próximo, algo, versos que le voy a mandar. O para el otro. Le enviaré lo primero de mi próximo volumen de versos [6].

El entusiasmo de Darío no decreció, como lo demuestran cartas subsiguientes que escribió a Juan Ramón Jiménez. En una, de fecha 24 de julio de 1903, comunica su intención de enviarle versos nuevos que formarán parte de su próximo libro *Cantos de vida y esperanza*. De *Helios* dice lo siguiente: «De U. veo en *Helios* cosas deliciosas. *Helios* es lo más brillante que hoy tiene la prensa española. Todos los redactores, cosa rara, valen.»

En una carta del 20 de octubre de 1903 tiene otro elogio para los redactores: «*Helios,* cada día mejor. Todos allí *piensan,* y eso es mucho»... En otra carta, del 20 de noviembre del mismo año, comenta que «*Helios* está lleno de distinción mental» y expresa la esperanza de que perdure su carácter elevado y serio.

Darío no se limitó a estimular con sus cartas al brillante grupo de escritores que dirigían esta alta empresa cultural, sino que cumplió su promesa de mandar obras propias. En el número de *Helios* para febrero de 1904 se publicó por primera vez el famoso poema «A Roosevelt». Esta obra mejor, quizás, que ninguna otra publicada en *Helios,* expresaba el sentimiento de solidaridad hispánica que en aquella época unía a todos los países de habla española. España e Hispanoamérica se sentían amenazados por un peligro común, y esta conciencia de la unidad de su destino histórico, muy acentuada desde el 1898, servía para afirmar los vínculos culturales que ya existían. *Helios* era una revista de carácter universal, lo cual se manifestaba en su vivo interés por la literatura, el arte y el pensamiento de todos

---

[6] Esta cita, así como las que siguen inmediatamente, son de cartas inéditas de Rubén Darío que forman parte del archivo personal de Juan Ramón Jiménez.

los países y regiones del mundo, pero también era un puente, cultural y sentimental, que unía a Hispanoamérica con España.

Otro de los más conocidos de los poemas de Darío, que también apareció por primera vez en *Helios,* fue «Un soneto a Cervantes». Este poema, igual que «A Roosevelt», es la expresión de un hispanismo hondo y sincero que no se deja ver en sus obras de épocas anteriores.

Dos de los libros en prosa de Darío fueron publicados en la época de *Helios* y están comentados en la revista. El primer número (abril de 1903) trae un artículo escrito por Juan Ramón Jiménez sobre *Peregrinaciones,* libro de ensayos e impresiones de viajes, que Darío publicó en París en 1901. En el número para enero de 1904, Martínez Sierra dedica un ensayo a *La caravana pasa,* libro formado por artículos que escribió Darío para *La Nación,* de Buenos Aires, y que se imprimió también en París, en 1903. Testimonio son estos ensayos críticos del gran prestigio que Darío había conquistado en España aun antes de que se publicara su libro de más puros antecedentes hispánicos, *Cantos de vida y esperanza.* «Es indiscutible que Rubén Darío es el poeta más grande de los que actualmente escriben en castellano», comentó Juan Ramón Jiménez, emitiendo un juicio que se podría tomar como representativo de la opinión de su generación literaria.

No eran Darío y Carlos Navarro Lamarca los únicos hispanoamericanos que participaban en la vida de *Helios.* En el número para agosto de 1903 hay poesías de Manuel Ugarte, y crítica escrita por Carlos Arturo Torres. El de noviembre del mismo año tiene una sección titulada «Letras de América», dedicada enteramente a la publicación del artículo «Más allá» por el escritor venezolano José Gil Fortoul. En el número siguiente el colombiano Antonio José Restrepo escribe el artículo que constituye la sección «Letras de América». El título de su obra es «Fuego graneado». Artículos como éstos, sin duda, contribuyeron a que los lectores españoles de *Helios* comenzaran a interesarse por autores hispanoamericanos y a que llegaran a conocerlos.

Manuel Ugarte, quien había iniciado su colaboración con un grupo de poemas, publicó en el número de febrero de 1904 una obra en prosa titulada «Silueta de un crítico». Blanco-Fombona, conocido ya, tanto por su ta-

lento como por su carácter violento[7], escribió un artículo que Rubén Darío se encargó de enviar a los redactores de *Helios*, y que apareció en el número de septiembre de 1903. Se titulaba «Las modernas danzas viejas» y elogiaba el arte de la bailarina Isadora Duncan, quien, a pesar de su nacionalidad norteamericana, había despertado la admiración del impulsivo venezolano.

Amado Nervo, atareado en aquella época con la redacción de otra revista de distinción cultural, *La Revista Moderna de México*, no escribió para *Helios*, pero ya era conocido y admirado en España. Con motivo de la publicación de su libro *El éxodo y las flores del camino*, Juan Ramón Jiménez le dedicó un artículo en el número de *Helios* para octubre de 1903, en el cual alaba tanto la maestría técnica de Nervo como su fina sensibilidad poética.

Helios deja en el lector la impresión de un mundo hispánico que, como le había instado Unamuno, estaba descubriendo a su propia alma. Lejos, sin embargo, de cultivar un nacionalismo estrecho y conservador, abría las puertas para que los países de habla española pudieran recibir las corrientes intelectuales y artísticas más benéficas que venían desde afuera. Se publicaron artículos y notas sobre literatura inglesa, francesa, alemana, norteamericana, escandinava, rusa, neo-turca, albanesa. Se comentaba a Emerson, Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, Wundt, la pintura en la Exposición Universal de París del año 1900, la música de Ricardo Strauss. Se extraía de otras culturas lo que pudiera enriquecer la propia, se acogía lo nuevo, pero sin cortar las raíces que unían el presente al pasado. Hay en *Helios* páginas dedicadas a Góngora, a El Greco, a Larra y a Ganivet, en quienes la generación de *Helios* encontraba tantos antecedentes artísticos, espirituales e ideológicos.

La vida de una revista cultural suele ser efímera, y a *Helios* le sucedió lo mismo que a muchas otras valiosas revistas de breve existencia. Pero si murió, en el sentido de dejar de publicarse, no murió su influencia. Dio, en un momento muy decisivo, un gran impulso a una generación que aspiraba a llegar a las cumbres del mundo del arte y del espíritu. Es imposible calcular el

---

[7] En la carta a Juan Ramón Jiménez que Darío mandó con el artículo de Blanco-Fombona, califica a éste de «aristocrático, brillante y fino poeta... y crítico un poquito apasionado y violento».

alcance del estímulo y la orientación que dio, a los jóvenes de su época, pero como música que se pierde en el espacio, dejó, después de su muerte, sus finas vibraciones en la atmósfera espiritual de su siglo, vibraciones que todavía se pueden percibir.

[*Revista Iberoamericana*, 40 (1959), XX, número 40 (septiembre 1955), 291, 299.]

BOYD G. CARTER

LA "REVISTA AZUL". LA RESURRECCION FALLIDA: REVISTA AZUL DE MANUEL CABALLERO

«La *Revista Azul* —según afirma don Francisco González Guerrero— destaca en la historia de las letras mexicanas como una de las cumbres más visibles a la distancia de los años»[1]. En verdad, la *Revista Azul*, suplemento dominical de *El Partido Liberal*, fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, se señala al mundo literario como la cumbre, situada casi exactamente a mitad del camino, del conjunto de tendencias, teorías estéticas y realizaciones literarias que suelen identificarse con el movimiento modernista. Decimos esto de conformidad con el concepto de que se afirmaron algunos de los principios fundamentales del movimiento de 1876 con la publicación en *El Correo Germánico* del ensayo «El arte y el materialismo»[2], por Gutiérrez Nájera y de que si no terminó, por lo menos perdió su ímpetu en 1916, cuando murió Rubén Darío. De todos modos, dejó de aparecer la *Revista Azul* en 1896, fecha de la publicación de las *Prosas profanas*, de Darío, a mitad de la trayectoria del *modernismo*.

De acuerdo con los fines del presente ciclo de conferencias, que son, según los enfocó en su carta[3] el eminente Director General del Instituto Nacional de Bellas

[1] «Estudio preliminar», p. xxvi, de *Cuentos completos*, prólogo, edición y notas de E. K. Mapes, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

[2] Véanse: Boyd G. Carter, *Manuel Gutiérrez Nájera: estudios y escritos inéditos*, Ediciones De Andrea, México, 1956; *En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX*, Ediciones Botas, México, 1960; *Manuel Gutiérrez Nájera, Obras. Crítica literaria*, I, Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 1959, pp. 49-64.

[3] Con fecha del 12 de marzo de 1962.

Artes, señor don Celestino Gorostiza, «hacer una revisión histórico-crítica de las publicaciones a cuyo través alcanzó expresión el desarrollo de las letras nacionales», queremos examinar la *Revista Azul* desde tres puntos de vista: el significado de su título, la índole de su contenido y el alcance de su influencia. Y en conclusión, nos ocuparemos sumariamente de aquella otra revista, llamada también *Revista Azul*, la de Manuel Caballero, que al contrario de la mala hierba, con la que tiene parentesco simbólico, sólo vivió lo que viven las rosas.

I. TÍTULO

El primer número de la *Revista Azul* se dio a la luz el 6 de mayo de 1894. El primer artículo del primer número, que lleva la firma de El Duque Job, tiene el título de «Al pie de la escalera». El primer párrafo reza así:

> En un volante azul que me envía el regente de la imprenta leo estas palabras inscritas con lápiz: falta el programa. ¡Calle! Es verdad. Ni mi amigo ni yo pensamos nunca en el programa.

¿Qué pretende El Duque Job? ¿Tomarnos el pelo? El que está «al pie de la escalera» colocada ésta bajo el «azul» del título, no puede menos de tener un programa: el ascenso hacia el azul, símbolo de la elevación desinteresada del espíritu, de la imaginación poética y de otros valores simbólicos.

En todos los artículos del primer número, menos en el de Federico Gamboa consagrado a sus conversaciones con Emilio Zola y Edmundo de Goncourt, se nota el uso del color azul. Carlos Díaz Dufoo observa «cómo en esos días lluviosos de primavera hay un espacio azul»[4]. El mismo autor, bajo el seudónimo de Petit Bleu, asienta que «Mayo no es azul... Mayo tiene mañanas rosadas y tardes rojizas». Más adelante se refiere al «azul de esta revista».

> Y entonces, ¡oh vosotras las que arrojáis curiosa mirada sobre el azul de esta *Revista!*, podéis poner en práctica el delicado madrigal del poeta: escribir con el dedo sonrosado sobre el opaco cristal de la ventana el nombre del

---

[4] «Quince años de clown», p. 3; «Azul pálido», pp. 15-16.

> amante, para que aparezcan las letras azules como trazadas por las manos de los ángeles en la tranquila diafanidad del cielo [5].

Urbina ve «entre la inmovilidad cenicienta y compacta del espacio... una placa de azul de prusia» [6]. Se notan en el artículo de Jesús Urueta tres usos [7] del color azul: «oscila en el fondo un pedazo de cielo azul»; «cielo sin nubes, de azul tropical marino»; «cielo de invierno —pureza italiana en su azul». Micrós evoca «una nube gris, un pedazo azul de cielo» [8].

Porfirio Martínez Peñaloza, en su valioso artículo titulado «Para la estética de la *Revista Azul*», observa que «el problema de por qué escogió Gutiérrez Nájera el título de *Azul* para su revista, ha ocupado a varios investigadores, pero parece que debemos resignarnos a ignorar la verdadera razón» [9]. Tal conclusión parece justa, dado lo complicado del problema.

No sólo Martínez Peñaloza en el artículo precitado, sino que también otros críticos, han señalado algunos usos del color azul con anterioridad al nacimiento de la *Revista Azul*. No sólo queremos pasar revista a aquellos casos más citados del uso de dicho color antes de la *Revista Azul*, sino mencionar también otros usos, algunos raros y otros acaso desconocidos.

El simbolismo cromático de la época clásica era rígido. Para los españoles del Siglo de Oro, según lo han demostrado varios eruditos [10], azul era el color de los

---

[5] «Azul pálido», pp. 15-16.

[6] «Tardes opacas», p. 5.

[7] «Del caballete», pp. 6-7.

[8] «Una tarde de nostalgia», pp. 8-11.

[9] «Para la estética de la *Revista Azul*», *Novedades*, «México en la Cultura», 12 de enero (núm. 513) y 30 de marzo (núm. 524) de 1959.

[10] Véase Ivan A. Schulman, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Editorial Gredos, Madrid, 1960, p. 453, y nota 34, p. 512. Según anota Miguel León-Portilla, los colores de las pinturas de los aztecas «poseían también un simbolismo especial. Así, por ejemplo, en una figura humana el amarillo designaba casi siempre al sexo femenino; el color morado la realeza del *tlatoani;* el azul el rumbo del Sur, el negro y el rojo la escritura y el saber» (*Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 59). Al respecto, son interesantísimos los versos siguientes, tomados de un himno sagrado, en los que se compara a Huitzilopochtli con una garza azul:

> Aquí están en México los sauces blancos,
> aquí las blancas espadañas:

celos, morado del amor, verde de la esperanza, etcétera. Así, el valor simbólico de los colores no presentaba problemas de interpretación en aquel entonces.

Al parecer, a Novalis (Friedrich von Hardenberg), quien con Ludwig Tieck y los hermanos Wilhelm y Friedrich Schlegel dieron sistemática dirección estética al desarrollo del romanticismo en Alemania, al autor de los *Himnos a la noche* y de la novela *Heinrich von Ofterdingen* le tocó ser el primero en conferir nuevas dimensiones simbólicas a la palabra azul [11]. Su Heinrich von Ofterdingen, protagonista de la novela del mismo nombre, se marcha en busca «der blaue Blume», «de la flor azul», símbolo de la poesía y del amor [12]. Ofterdingen dice: «La flor azul mucho anhelo verla. Nunca dejo de soñar con ella y no puedo concentrar o pensar en otra cosa» [13]. Asienta Novalis: «La poesía es la única realidad absoluta. Es esto la esencia de mi filosofía. Cuanto más poética la realidad, tanto mayor es la verdad que se encierra en ella.» También en los *Himnos a la noche,* que son cantos religiosos de un misticismo aún más fino y espiritual que el misticismo del Swedenborg de *Las Correspondencias,* dice Novalis que el estado de gloria que le rebosa del alma le viene desde «blauen Fernen», es decir, desde «lejanías azules».

Teófilo Gautier, en un artículo aparecido en *Le Moniteur* (1863) [14], afirmó que *Eloa,* por Alfredo de Vigny, cuyo tema es el de la seducción del ángel Eloa por Satanás, es «el poema más bello y acaso más perfecto escrito en francés». Fue compuesta esta poesía en 1823. Unicamente Vigny, según opina Gautier, pudo haber concebido «aquel azul de la luz de la luna que permite adivinar lo inmaterial que allá existe en el blanco fondo de la lumbre divina». En verdad, el ángel Eloa tiene los «ojos azules» y lleva un «velo de azul» allá en «la bóveda azul». Los

---

tú, cual garza azul extiendes tus alas volando,
tú las abres y embelleces a tus siervos.

Ibid., p. 93.

[11] La doctora MARIANNE O. DE BOPP no se refiere a Novalis sino cinco veces (pp. 78, 83, 123, 129, 196) en su *Contribución al estudio de las letras alemanas en México,* UNAM, México, 1961.

[12] Véase HEINZ OTTO BURGER, *Annalen der deutschen Literatur,* J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1952, p. 546.

[13] Véase FRITZ MARTINI, *Deutsche Literaturgeschichte,* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1955, pp. 312 y 313.

[14] 28 de septiembre.

versos siguientes hacen pensar en el tema del poema «Elevación», de Baudelaire:

En cuanto un ángel salga del azul sin límites
Cúpula de zafiros que llenan la Trinidad
Encuentra un aire menos puro; donde vuelan las nubes,
Donde giran vapores y serpentea la tempestad [15].

Hasta el mismo Satanás habla, hipócritamente, por supuesto, de «la patria azul de los pueblos luminosos». En todo, notamos que en *Eloa* hay seis usos del vocablo azul. Ni siquiera se permite dudar de que Gutiérrez Nájera conocía bien esta obra de Alfredo de Vigny y de que a él como a Teófilo Gautier le encantaron la originalidad y belleza de su imaginería cromática.

Conviene recordar al respecto que la obra de Vigny, al contrario de la de Musset y de Lamartine, fue admirada por los parnasianos y otros partidarios del arte por el arte.

En los *Esmaltes y camafeos* (1852), de Teófilo Gautier, se halla el primer indicio claro de la nueva orientación, dicha parnasiana, de la poesía francesa. Allí hemos notado veintitrés ejemplos del empleo del término *bleu* y once del término *azur*. *Azul* traduce tanto *bleu* (*blue* en inglés, *blau* en alemán) como *azur* (*azure* en inglés, *azzurro* en italiano, *azul* en portugués). En cuanto a la distinción de sentido que se puede hacer entre los dos términos, podríase decir que por regla general la palabra *bleu* (como *blue* en inglés) se usa especialmente para designar el colorido azul de los objetos tangibles, mientras que la palabra *azur* se emplea para denotar aspectos simbólicos o emotivos relacionados con el color azul del cielo y del agua. Hay que notar, sin embargo, que en francés *bleu* se usa a veces en lugar de *azur*. Entre los treinta y cuatro usos que se hacen de *bleu* y de *azur* en *Esmaltes y camafeos* de Gautier, no hay sino tres que tienen valores cromáticos dignos de citarse. Estos son: la sirena que «hace ondular su blancura azul»; «un seno nevado veteado de azul»; y el «azul amargo» que reflejan los ojos de una mujer misteriosa [16]. En cuanto a los otros usos de azul, no tienen sino un valor visual de tipo descriptivo. Al respecto, es de recordarse que Gautier fue pintor antes de hacerse escritor.

---

[15] Véase ALFRED DE VIGNY, *Poèsies*, Nelson, Editeurs, Paris, pp. 21-55.
[16] Bibliothèque Charpentier, Paris, pp. 59, 179, 57.

La yuxtaposición de los colores blanco y azul en los versos precitados es digna de tomarse en cuenta, por ser aquéllos los colores predilectos de Gutiérrez Nájera. El Duque, en su poema «Luz y sombra», compuesto en 1876, emplea *blanco* y *azul* con valor simbólico en el mismo verso. «Blanca es tu conciencia y azul tu pensamiento.» Aquí *azul*, lo mismo que *blanco*, encierra el concepto de la pureza. Otro verso del poema en cuestión confirma esta interpretación. Reza: «Tu corazón es puro como el azul del cielo.» Pero además de la idea de pureza, la palabra azul, como atributo, parece conferir al vocablo «pensamiento» los valores de idealismo, poesía e imaginación.

Con anterioridad se ha notado que en los *Esmaltes y camafeos* de Gautier el término *bleu* se usaba con más frecuencia que el *azur*, o sea once veces éste contra veinte aquél. En *Las orientales*, de Víctor Hugo[17], publicadas en 1829, se observa también el predominio del atributo *bleu*. En esta obra, que ejerció notable influencia en la formación poética de Gautier, no se encuentran sino seis ejemplos de *azur*, contra doce de *bleu*. No se encierra en ninguno de los ejemplos en cuestión, sea de *bleu* o de *azur*, un valor verdaderamente simbólico. Además, el uso descriptivo de *azur* no se diferencia del que se hace de *bleu*. Sólo parecen presidir a la preferencia de la una u otra palabra las exigencias métricas del verso en que se usaba.

Si es que en las obras aludidas de Hugo y Gautier el término azul no tiene sino un valor descriptivo, en *Las flores del mal*, de Baudelaire[18], adquiere el término casi todos los sentidos simbólicos que habían de conferirle los modernistas, partiendo de Gutiérrez Nájera y Martí.

« ¡Un gran deleite el de perder la mirada en la inmensidad del cielo y de la mar! ¡Soledad, silencio, incomparable castidad del azul! »[19].

En estos términos, Charles Baudelaire manifiesta su hastío de lo cercano y su deseo de trasladarse desde un mundo impuro *où l'action n'est pas la soeur du rêve*[20]

---

[17] *Oeuvres complètes,* vol. I, La Librairie Ollendorff, Paris, 1912.

[18] La edición consultada fue *Oeuvres,* Editions «La Boétie», 2 vols., Bruxelles, 1918.

[19] *Ibid.,* «Le confiteor de l'artiste», vol. I, p. 217.

[20] *Ibid.,* «Le reniement de Saint-Pierre», p. 115.

hasta aquellas lejanías donde reina «la castidad del azul», lo que en el contexto quiere decir la pureza y el idealismo. Así como Novalis soñaba con «la flor azul», también sueña Baudelaire con su flor, con «la dalia azul... que acaso exista allá en un verdadero país de Cocagne» (Cucaña), «bello país tan tranquilo como ilusorio», país que anhela visitar el poeta. «País raro, superior a los otros, como lo es el arte a la Naturaleza...» [21].

En tres poesías de *Las flores del mal* el color azul encierra el concepto de misticismo, espiritualidad o amor religioso. Conviene recordar, en lo referente al azul, que es vestida de este color como los artistas en sus pinturas suelen representar a la Virgen María.

En el poema «La vida anterior» [22] hay las palabras: «Es donde he vivido en medio de lo azul.» En «El alba espiritual» [23] se refiere el poeta «al inasequible azul de los cielos espirituales»; y en «A una madona. Ex voto según el modo español» [24] se manifiesta el deseo de cavar en el rincón más negro de su corazón, «un nicho esmaltado de azul y de oro».

La visión ética que tenía Gutiérrez Nájera del mundo, lo mismo que la que tenía de él su amigo José Martí, era la de una lid de contrastes: de bien contra mal, idealismo contra materialismo, bondad contra maldad, amor contra odio, belleza contra fealdad, virtud contra vicio, elevación contra bajeza, etcétera. Este mismo concepto se destaca en la obra de Baudelaire; así, por ejemplo, en los versos siguientes del poema «Elevación» [25]:

> Huye y vete lejos de los miasmas malsanos,
> Vete a purificarte en el cénit de los cielos
> Y bebe como licores puros y divinos
> El claro fuego que llena los limpios espacios.

Como símbolo de la elevación del espíritu poético se sirve Baudelaire del albatros [26]. Estas aves en vuelo, «estos reyes del azul», como los denomina Baudelaire, configuran la dignidad y la imaginación creadora del poeta. Pero este último, cuando es víctima de la nos-

---

21 *Ibid.*, «L'invitation au voyage», pp. 236 y 237.
22 *Ibid.*, «La vie antérieure», pp. 17-18.
23 *Ibid.*, «L'aube spirituelle», pp. 44-45.
24 *Ibid.*, «A une madonne. Ex-voto dans le goût espagnol», pp. 55-56.
25 *Ibid.*, «Elévation», pp. 10-11.
26 *Ibid.*, «L'albatros», p. 10.

tilidad del medio ambiente, se parece al albatros cuando está preso de los marineros en la cubierta del barco:

El poeta se parece al príncipe de las nubes...
Sus alas gigantescas le impiden el andar.

El parentesco entre este concepto del poeta y el ideal que tiene Baudelaire de la belleza se nota en los poemas «La belleza» y «El cisne». En «La belleza»[27] leemos:

En el azul, como una esfinge, reino no comprendido,
Con lo blanco de los cisnes hermano un corazón de nieve.

La influencia en Stéphane Mallarmé de algunas de las connotaciones que da Baudelaire a la palabra azul salta a la vista en el poema de aquél, titulado «El azul». Por ejemplo, el primer verso de este poema, que reza: «La serena ironía del eterno Azul», reproduce el pensamiento que asienta Baudelaire en el verso siguiente de su poesía titulada «El cisne»[28]:

Hacia el cielo irónico y cruelmente azul.

El último verso del poema «L'azur», de Mallarmé, reza:

Tengo una obsesión. ¡El Azul! ¡El Azul! ¡El Azul! ¡El Azul![29].

Es éste un claro indicio de que en la simbología cromática de ambos poetas la palabra azul simboliza la belleza como una esencia de índole tan esquiva como intraducible e intransmisible. El azul configura el ideal inasequible con que sueña el artista, hasta tal grado que, en el caso de Mallarmé, su inspiración de poeta acabó por quedar pegada a la estéril virginidad de la página blanca.

En el sistema cromático de Baudelaire, el azul vale también como símbolo del amor y de la alegría. Esto lo vemos en los versos siguientes del poema «Mœsta et Errabunda»[30]:

Qué remoto estás, paraíso perfumado
Donde bajo el azul, todo es gozo y amor.

---

[27] *Ibid.*, «La beauté», p. 21.
[28] *Ibid.*, «Le cygne», pp. 80-82.
[29] *Oeuvres complètes*, ed. A. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1945, pp. 37-38.
[30] *Ibid.*, «Moesta et Errabunda», pp. 60-61.

Al tomarse en cuenta las hondas afinidades afectivas, intelectuales y estéticas que sentía Baudelaire para con Edgar Poe, sorprende que en las poesías de éste no se encuentre sino un vocablo que designa el color *azul,* y éste, *azulejo,* con su sentido botánico.

Ocurre el color *azul* en *Las flores del mal* veintiuna veces, de las cuales el *azur,* catorce, por lo cual se echa de ver la predilección de Baudelaire por el *azur* comparada con la preferencia que tenían Hugo y Gautier por el *bleu.*

Así, según parece, a Baudelaire le corresponde la originalidad de ser el primero en conferir al término *azul* la mayor parte de las complejas connotaciones simbólicas que caracterizaban el uso cromático que tanto los simbolistas de Europa como los modernistas del mundo hispánico hicieron de este término.

En cuanto al uso del vocablo azul por otros escritores franceses de la época, lo mismo parnasianos que simbolistas, no es cierto que en sus obras se puedan espigar ejemplos dignos de citarse, por ser éstos distintos de los ya referidos. También es dudoso que las sinestesias cromáticas que da Rimbaud a las vocales «Voyelles»: a la vocal A, *negro*; E, *blanco*; I, *rojo*; U, *verde*; O, *azul,* tengan mucho que ver con el asunto que nos preocupa. Es evidente que una manera tan personal como ésta de concebir la correlación de sonidos con colores no podría menos de conferir a la simbología cromática significaciones de índole tan privada y hermética que nadie, ¡tal vez ni siquiera el autor mismo!, llegaría a comprenderla.

Pero antes de dejar el asunto de las fuentes simbólicas del vocablo azul, queremos señalar un poema de Antonio Fernández Grilo titulado «Tu traje azul» [31], que se publicó en *El Siglo XIX* el 24 de agosto de 1874:

Lo azul es lo impalpable, lo vago, misterioso,
Es prisma con que el cielo su túnica vistió;
Es el matiz diáfano del mar tumultuoso,
La vesta que en sus vírgenes Murillo idealizó.

Es el color del lirio que el búcaro perfuma,
Es la azulada ráfaga de incienso virginal,
De quejumbrosa tórtola la transparente pluma,
Y el fondo que se esconde del lago en el cristal,

---

[31] Recopilado por BOYD G. CARTER en *En torno a Gutiérrez Nájera,* pp. 231-232.

La banda que en el iris más fúlgida destella,
La vena azul que esmalta sublime palidez,
Y el sello que en los ojos de cándida doncella
Revela de su pecho la tierna candidez.

Por eso de tu imagen hasta la sombra sigo,
Por eso me enamora tu transparente tul;
Por eso te amo tanto, por eso a Dios bendigo,
Que te formó tan pura como tu traje azul.

Es de suponer que Manuel leyó «Tu traje azul», que le gustó y que el poema influyó en la conciencia estética que llegó a tener de la simbología cromática lo mismo del blanco y de otros colores que del azul.

Según afirma Max Henríquez Ureña [32], «el título de la revista fue copia del de la *Revue Bleue,* que se publicaba en París...» Asienta también el juicio de que, sin duda alguna, «en su selección influyeron otras circunstancias, empezando por el *Azul...* de Rubén Darío, que fue un toque de clarín para la juventud literaria de la América española. Además, Gutiérrez Nájera había bautizado una de sus composiciones juveniles con el nombre *Del libro azul* (1880)».

No cabe duda de que el libro *Azul...* de Darío, publicado en Chile en 1888, así como la *Revue Bleue,* de París, deben tomarse en cuenta cuando se busque la procedencia del título de la revista de que se trata. Pero en el caso conviene recordar que ya en 1876 tenía Manuel plena conciencia tanto de los valores simbólicos del azul como de la obra de Baudelaire, en la que hemos señalado los usos de dicho color que hizo el autor de *Las flores del mal.* Sabemos que Gutiérrez Nájera conocía la obra del hermano espiritual de Edgar Allan Poe porque se refiere a *Las flores del mal* en su ensayo «El arte y el materialismo», aparecido en *El Correo Germánico,* en 1876. Además, sólo en las poesías de El Duque (en las que acaso se use lo cromático mucho menos que en sus prosas) hemos encontrado sesenta y tres casos del uso del azul.

En suma, los valores simbólicos que se asociaban con el color azul con anterioridad a la publicación del *Azul...* de Darío, son los siguientes: celos, en el Siglo de Oro; poesía, amor y espiritualidad en el concepto de Novalis; lo inmaterial, lo idealista, el bien, la pureza y ele-

---

[32] *Breve historia del modernismo,* Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 68.

vación en el *Eloa*, de Vigny; colorido en el mar, de cielo, de los ojos, etcétera (pero de poco valor simbólico) para el Hugo de *Las orientales* y para Gautier; sueños, imaginación, lo espiritual, lo misterioso, lo lejano, lo religioso, lo celestial, lo bueno, lo bello, evasión, poesía, aspiraciones vagas, perfección artística, excelencia de espíritu, alegría de vivir, esperanzas, elevación moral, pureza, utopías, cualidades de idealismo, bovarismo, etcétera. Para Baudelaire tenía el vocablo azul todas estas connotaciones simbólicas, así como otras, sin duda. Y para él, como para Mallarmé, el azul simboliza un ideal de la belleza tan inalcanzable que desafía los débiles esfuerzos del artista por realizarlo mediante los crudos recursos de su arte.

¿No son éstos precisamente los valores simbólicos que asocia Gutiérrez Nájera con el color *azul* en el primer número de la *Revista Azul?* Dice:

> Para la «loca de la casa» no teníamos casa y por eso fundamos esta REVISTA. ¡Azul...! ¿Y por qué azul? Porque en lo azul hay sol, porque en lo azul hay alas, porque en lo azul hay nubes y porque vuelan a lo azul las esperanzas en bandadas. El azul no es sólo un color: es un misterio... una virginidad intacta. Y bajo el azul impasible, como la belleza antigua, brinca del tallo la flor, abriendo ávida los labios; brota el verso, como de cuerno de oro el toque de diana; y corre la prosa, a modo de ancho río, llevando cisnes y barcas de enamorados, que sólo para alejarse de la orilla se acordaron en breve instante de los remos.
>
> Azul es la toldilla de nuestra góndola, amigos nuestros.

Es de notar que para Manuel Gutiérrez Nájera el azul encierra también los conceptos de gracia, elegancia, alegría de vivir, intelectualidad, tal vez un tantito de dilettantismo, y seguramente mucho cosmopolitismo.

«Nuestro programa se reduce a no tener ninguno...», dice El Duque. Sin embargo, algunas líneas más adelante, leemos: «Si llueve, leeremos, oyendo llover, los libros que huelen a papel húmedo, los que el correo nos trae de Europa y de casa se llevan los amigos. Y la *Revista* de ojos y trajes azules charlará de aquéllos, y leerá en alta voz los trozos que la agraden.»

Así, es de suponer que el *Azul...* de Darío, y la *Revue Bleue*, de París, no influyeron sino de modo superficial en el bautismo titular de la *Revista Azul*[33]. Hay que

---

[33] Véase «El bautismo de la «Revista Azul» (firmado El Duque Job), *Revista Azul*, tomo I, núm. 7, 17 de junio de 1894.

buscar los verdaderos orígenes del título en el conjunto de las acepciones simbólicas que vinieron a identificarse con el color azul desde Novalis hasta Gutiérrez Nájera. Este último no sólo tenía plena conciencia de dichos valores simbólicos, sino que se los había asimilado, como esencias integrales de su cosmogonía estética. Por lo que El Duque Job, en verdad, no buscó ni escogió el título de su revista. Brotó espontáneamente, por ser en el caso el único indicado.

II. CONTENIDO

La *Revista Azul* se publicó como el suplemento dominical del periódico *El Partido Liberal.* El editor de éste, don Apolinar Castillo, fue el mecenas de la *Revista Azul,* de la cual el primer número se dio a la luz el 6 de mayo de 1894 y el último el 11 de octubre de 1896. Según afirma González Guerrero: «Su extinción se hizo inevitable, por haber suprimido el gobierno *El Partido Liberal,* junto con otros periódicos ministeriales, para fundar un diario con características modernas» [34].

Los cinco volúmenes que integran la *Revista* constan de 128 números y cada número de 16 páginas. En total: 2.060 páginas, incluso los índices. Todos los volúmenes, menos el cinco, tienen índices. El papel de las páginas —éstas tienen 30 centímetros de largo por 20 de ancho— está ya tan quebradizo que debe hojearse con cuidado. Cada página se divide en dos columnas.

Sólo tenía la *Revista Azul* nueve meses de vida cuando murió El Duque Job. Desaparecido éste, la *Revista* continuó bajo la dirección de Carlos Díaz Dufoo. Además de la sección «Azul pálido», que no falta sino en cinco de los 128 números, compuso Díaz Dufoo para la *Revista,* sea bajo su propio nombre, sea bajo los seudónimos de «Petit Bleu» y «Monaguillo», 97 artículos; es decir, en total 220 escritos, todos en prosa. Extraña que Díaz Dufoo pudiera mantener con tanto éxito el tono y los fines que tenía la *Revista* durante los nueve meses que la dirigió su fundador. Con el propósito en la mente de averiguar hasta qué punto se perpetuó o cambió el acento de la *Revista* después de la muerte de El Duque Job, analizamos con bastante detenimiento los números 20

[34] *Op. cit.,* p. 25.

a 40, 60 a 80 y 109 a 128. El análisis estadístico que hemos realizado revela que después de morir Gutiérrez Nájera, se publicaron en la *Revista* menos composiciones de autores nacionales, pero más escritos de la pluma de hispanoamericanos, no mexicanos, así como más traducciones del francés. En cuanto a estas últimas, el aumento fue tan pequeño que no tiene importancia. El aumento del número de colaboradores no mexicanos pero de habla española del Nuevo Mundo demuestra claramente la influencia cada vez más grande que siguió ganándose la *Revista Azul* en la conciencia literaria de los otros países de Hispanoamérica.

Hemos pronunciado la palabra estadística sin persignarnos, aun cuando para nuestra época encierra este vocablo valores trascendentales y hasta elementos de sortilegio. Ha observado algún humorista que hay tres categorías de mentiras: meras mentiras, mentiras diabólicas y la estadística. Sin embargo, la estadística puede servirnos en el presente caso, dado lo nutrido del contenido de la *Revista Azul*. Por esto nos permitimos recurrir a ella.

Así, según el análisis que hemos realizado de su contenido, se publicaron en la *Revista Azul* en total 1.607 escritos, de los cuales 887 son prosas y 720 poesías. De los 364 autores de dichos escritos, son: 90 representantes de las letras patrias, 97 hispanoamericanos no mexicanos, 30 españoles, 72 franceses, siete ingleses, seis italianos, seis alemanes, cuatro estadounidenses, tres rusos, dos rumanos y un danés. Nos faltó tiempo para identificar a 45 autores. Con respecto a éstos, hay que notar que sólo seis de ellos contribuyeron con más de un artículo a la *Revista*. Sin duda, muchos de estos escritores no identificados serían mexicanos.

Salvo el Paraguay (a menos que haya un paraguayo entre los escritores no identificados), las letras nacionales de todos los países de Hispanoamérica tienen sus representantes literarios en la *Revista Azul*. He aquí el número de autores de cada país cuyos escritos se encuentran allí: de Venezuela 27, Cuba 20, Colombia 15, Perú 8, Argentina 7, Costa Rica 4, El Ecuador 3, El Salvador 3; de Chile, Honduras y Santo Domingo 2; y de Bolivia, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico y Uruguay 1.

Si es que allí se cuentan más extranjeros (228, excluyendo los 45 no identificados) que mexicanos (90), éstos,

por otra parte, contribuyeron con más de la mitad del contenido, o sea, 808 de los 1.607 escritos que se dieron a la luz en la *Revista Azul*. Cuando se omiten del cálculo las 220 prosas de Díaz Dufoo, resulta que contribuyeron los escritores nacionales con más poesías que prosas, o sea, 321 poesías contra 267 prosas. En cuanto a los hispanoamericanos extranjeros, su colaboración monta a 217 poesías contra 116 prosas. Es curioso notar que de los 182 escritos reproducidos de autores franceses sólo 21 de ellos son poesías. Hay que notar, sin embargo, que en la *Revista* se publicaron diez poemas en francés. De éstos, cuatro son de Leconte de Lisle[35]. Hay también dos poemas en italiano[36].

De la pluma de escritores de otros países se notan: de España 99 poesías y 46 prosas; y de autores de Alemania, Dinamarca, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Rusia y la antigua Roma, 3 poesías y 32 prosas. En su mayoría, más bien que de traducciones se trata, en lo referente a estas poesías, de imitaciones o paráfrasis.

¿Por qué se publicaron en la *Revista Azul* tan pocas traducciones de poesías francesas? ¿No sería porque, pudiendo leer los poemas en el original, no querían cometer el sacrilegio de deformar su unidad estética traduciéndolas? Quizá.

En la *Revista Azul* hay 68 prosas y 14 poesías, en total 82 composiciones, que fueron escritas por Gutiérrez Nájera. De aquéllas, 16 prosas y 5 poesías aparecieron allí por primera vez. Además, en la *Revista* se encuentran muchos escritos que están dedicados a El Duque Job o a su obra. Así, se notan en ella 15 poesías encomiásticas, otras 15 con dedicatoria, y 29 artículos de valor biográfico o panegírico. Salvador Gutiérrez Nájera, el hermano de El Duque, publicó cuatro poesías en la *Revista*.

Entre los escritores de las repúblicas hermanas que le manifiestan a El Duque su estima y admiración se cuentan Rubén Darío, Julián del Casal, José Santos Chocano, Enrique Gómez Carrillo, Darío Herrera, Bolet Peraza, Arturo A. Ambrogi y José Fiansón.

Con respecto al valor del contenido, los cuentos o más bien bocetos —porque en verdad hay pocos cuentos en

---

[35] En el tomo I. «Les yeux d'or de la nuit» (94); «Epiphanie» (169); «A un poète mort» (204); «Requiem» (267).

[36] L. STECCHETTI, tomo III, p. 360; G. LEOPARDI, «Imitazione», tomo V, p. 173.

la *Revista Azul* que concuerden con la definición de este género— parecen inferiores a las poesías y los artículos.

Los títulos siguientes, tomados a la ventura en los índices, bastan para dar un concepto del alcance y diversidad de los artículos aparecidos en la *Revista:* «El cruzamiento en literatura» y «Oyendo a Wagner», de Gutiérrez Nájera; «Color y música», de Salvador Rueda; «Los paraísos artificiales», de Baudelaire; «Gabriel D'Annunzio», de Díaz Dufoo; «Sobre arte», de Oscar Wilde; «La poesía latinoamericana», de Vargas Vila; «¿Cómo debe leerse a los Goncourt?», de Alfonso Daudet; «Don Quixote en Rusia», de Turguenev.

Y junto a estos artículos cuyos títulos informan sobre su contenido cosmopolita hay otros con acento nacional, como, por ejemplo, los siguientes de *Micrós:* «Fuera de casa: Pátzcuaro», «Luis G. Urbina», «Cartones. Por San Ildefonso», «Bibliografía: México viejo». Y éstos de Urbina: «Inspiraciones populares», «Desde mi butaca», etcétera.

Pasar revista a los franceses cuyos escritos fueron reproducidos en la *Revista Azul,* sería nombrar a casi todos los autores eminentes de Francia del siglo XIX. De cada uno de los escritores cuyos nombres se dan a continuación, se publicaron allí por lo menos cinco composiciones: Charles Baudelaire (8), Paul Bourget (9), François Coppée (7), Jules Lemaître (7), Leconte de Lisle (5), René Maizeroy (8), Guy de Maupassant (7), Catulle Mendès (12), Marcel Prévost (9), Jean Richepin (8) y Emile Zola (6).

Si es que no faltan en la *Revista* algunas de las obras de Verlaine, Barbey d'Aurévilly y Jules Laforgue, sorprende que allí no se note ningún escrito de Mallarmé, jefe de la escuela simbolista; y tampoco ninguno de Rimbaud, Huysmans, Jean Moréas, Gustave Kahn, Stuart Merrill, Viélé-Griffin y de otros simbolistas. En verdad, menos tres referencias a Mallarmé, dos a Moréas y cinco a Huysmans [37], ni siquiera se encuentran los nombres de

---

[37] VARGAS VILA en «La poesía latino-americana. Pentélicas» (v. p. 153) se refiere a «Mallarmé y sus *Dieux de la Grèce*» y a «Moréas y sus *Syrtes*». Julián del Casal en «La última ilusión» (v. p. 189) dice: «...adoro... el París que comprende a Huysmans..., el París que se embiaga [*sic*] con la poesía de Leconte de Lisle y de Stéphane Mallarmé...; el París que tiene representado el Oriente en Judith Gautier..., la Grecia en Moréas...» Rubén Darío, en «Páginas del arte» (v. p. 250) afirma que a Mallarmé se deben «raras sensaciones de la vida inmaterial y asibles velos del ropaje del sueño...» Ve en Huysmans un solitario como todo grande artista. Tam-

estos representantes del simbolismo en la *Revista Azul.* Por otra parte, no sólo se da cabida en ella a los escritos de todos los parnasianos —a los de Leconte de Lisle, Gautier, Heredia, Coppée, Mendès, Sully Proudhomme, Anatole France, etc.—, sino que también se les menciona con frecuencia en los artículos críticos. Esto quiere decir que la influencia dominante en la primera generación de modernistas sería la parnasiana. Hay que notar al respecto que Baudelaire y Verlaine pertenecen tanto a la escuela simbolista como a la parnasiana. Los iniciadores del modernismo conocían bien sus obras.

Con anterioridad se ha observado que Gutiérrez Nájera ya en 1876 había leído *Las flores del mal.* «Desde los remotos años de la *Revista Azul* (1894-1896)— escribe José Luis Martínez en su *Literatura mexicana. Siglo XX: 1910-1949*—, nuestros poetas modernistas frecuentaron la lectura de *Les fleurs du mal* con una devoción que no sólo puede comprobarse por las numerosas traducciones que allí figuraron, sino también por la huella que deja en las obras poéticas de Gutiérrez Nájera, Valenzuela, Tablada, Nervo, etc.» [38]. En 1957, Porfirio Martínez Peñaloza dedicó a Baudelaire un artículo muy importante que tiene el título de «Las flores del mal en México» [39].

Considerando que en la *Revista Azul* la influencia literaria de la escuela parnasiana resulta mucho más importante que la de la escuela simbolista, podríase suponer que en ella se habría de manifestar más interés por la pintura que por la música; pero resulta precisamente lo contrario.

De pintores sólo hay referencias a Miguel Angel (11), Goya (14), El Greco (1), Holbein (2), Poussin (1), Rubens (5), Velázquez (1), Leonardo da Vinci (1) y Watteau (3). En cambio, de músicos aparecen los nombres de Auber (1), Beethoven (9), Bizet (1), Chopin (19), Donizetti (3), Gounod (6), Haydn (2), Liszt (1), Mendelssohn (1), Meyerbeer (5), Mozart (7), Offenbach (6), Puccini (1),

---

bién en el tomo V (p. 120), Mariano de Cavia en «El ateo en misa» se refiere a Huysmans. Es de notarse que, menos las dos siguientes, se encuentran todas estas referencias en el tomo IV, el último, de la *Revista Azul.* Díaz Dufoo menciona a Huysmans junto con Baudelaire y Huysmans en «Azul pálido» (I, p. 75) «que son como modelos tenidos y los que poseen su cohorte». Rubén Darío, en «Julián del Casal» (III, p. 394), se refiere a una carta que escribió Huysmans a Casal.

[38] Antigua Librería Robredo, México, 1949, p. 173.

[39] *Novedades,* «México en la Cultura», 20 de octubre de 1957.

Rossini (9), Saint-Saëns (3), Schubert (8), Schumann (2), Tchaikowsky (1), Verdi (7), Wagner (11). Tal vez se pueda explicar, hasta cierto punto, el acento en la música por el prestigio de Verlaine. Hay que recordar que reza el primer verso de su «Art poétique», «De la musique avant toute chose». «Antes que nada la música.»

De los escritos de los españoles dominan allí los de Federico Balart (7), Campoamor (11), Echegaray (7), Núñez de Arce (29), Pérez Galdós (4), Manuel Reina (13), Salvador Rueda (32). Hay que notar que de este último, a la sazón el máximo representante del modernismo en España, se dieron a la luz en la *Revista Azul* 32 escritos.

Otros europeos cuyas obras se reprodujeron en la *Revista Azul* son: *italianos:* Carducci, Leopardi, Stecchetti; *alemanes:* Goethe, Heine, Sudermann; *danés:* Ibsen; *ingleses:* Shakespeare, Byron, Shelley, Wilde; *rusos:* Tolstoi, Dostoiewski, Turguenev.

Con respecto a los escritores norteamericanos de los Estados Unidos, en la *Revista* hay traducciones de Bryant, Longfellow y Poe. A propósito, ¡no nos olvidamos de que México, geográficamente, está también en Norteamérica y de que consta de Estados que están unidos!

III. INFLUENCIA

¿Qué significa la *Revista Azul* para las letras patrias, la unidad cultural de Hispanoamérica y el desarrollo del modernismo?

Según asienta Carlos González Peña, la *Revista Azul* «viene a desempeñar en la literatura de la época influencia semejante a la que ejerció *El Renacimiento* de Altamirano»[40]. Es cierto esto, aun cuando los fines de las dos revistas fuesen muy distintos. Lo serio del programa de Altamirano se anuncia en estos términos: «Mezclando *lo útil con lo dulce*... daremos en cada entrega artículos históricos, biográficos, descripciones de nuestro país, estudios críticos y morales...»[41]. Según afirmaba El Duque Job, con gracioso intento, la *Revista Azul* no tenía programa. Pero sí que lo tenía, como queda demostrado. Sin embargo, en el concepto de la

---

[40] *Historia de la literatura mexicana,* 6.ª edición, Editorial Porrúa, México, 1958, p. 316.

[41] IGNACIO M. ALTAMIRANO, *Introducción* a *El Renacimiento.*

crítica extranjera y aun en el de muchos mexicanos, su orientación estética se identifica hasta tal grado con la del Modernismo que ni siquiera se les ocurre pensar que al mismo tiempo que órgano del cosmopolitismo literario, la *Revista Azul* pudo ser igualmente el órgano de la expresión nacional, como en verdad lo fue.

En la revista que comentamos, como en *El Renacimiento*, se acogía la colaboración de todas las comuniones políticas y tendencias estéticas. Allí, junto a las composiciones de escritores tan consagrados como Altamirano, Prieto, Riva Palacio, Roa Bárcena, Peón y Contreras, Juan de Dios Peza y Justo Sierra, aparecieron los escritos de los jóvenes, tanto provincianos como capitalinos.

Entre los colaboradores de la *Revista Azul* se destacan los nombres de autores de tendencias tan diversas como Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Emilio Rabasa, José Juan Tablada, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Federico Gamboa, Rafael Delgado, Luis González Obregón, José López Portillo y Rojas, Jesús Valenzuela, Ignacio M. Luchichí, R. de Zayas Enríquez, María Enriqueta, Rubén M. Campos y otros muchos.

La *Revista Azul* tenía la política literaria de puertas abiertas. Gracias a esta política y a la personalidad y el prestigio de El Duque Job, alcanzó a ser la máxima expresión de unidad cultural mexicana del último decenio del siglo XIX. En verdad, fue la *Revista Azul*, como afirma Urbina, «una eficaz propagadora de la literatura nacional»[42].

Durante los diez años que precedieron a la fundación de la *Revista Azul* se habían publicado en Hispanoamérica algunas revistas muy buenas, en las que apuntaban las nuevas orientaciones estéticas y aparecían los escritos de sus representantes. Así en México: *La República Literaria* (1886-1890) de Guadalajara, la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-1890) y *El Mundo Literario e Ilustrado* (1891); en Colombia: *La Revista Literaria* (1890-1894); en Cuba: la *Revista Cubana* (1885-1895), *La Habana Elegante* (1883-1885) y *El Fígaro* (1885-1929); en Chile: *Revista de Artes y Letras* (1884-1890); en Ecuador: *Revista Ecuatoriana* (1889-1894); en Venezuela: *El Cojo Ilustrado* (1892-1915).

Hay que notar, sin embargo, que entre estas revistas,

---

[42] *La vida literaria de México*, Madrid, 1917, pp. 243-244, nota 2.

ninguna se caracteriza por contar como colaboradores con muchos hispanoamericanos de distintos países. A la *Revista Azul*, al parecer, le corresponde la prioridad de haber podido atraerse, en toda su diversidad, el talento creador de casi todo el Nuevo Mundo hispánico. Por lo que a la revista de Gutiérrez Nájera y de Díaz Dufoo, corresponde la distinción de ser no sólo el primer crisol de la expresión literaria de toda Hispanoamérica, sino también el símbolo tangible de la primera manifestación de su unidad cultural.

Veamos ahora quiénes son algunos de aquellos escritores cuyas obras se publicaron en la *Revista:* de *Centro América:* Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Vicente Acosta, Arturo Ambrogi, R. Brenes Mesén, Justo A. Facio, Darío Herrera, Juan Ramón Molina, Antonio Solórzano y Froilán Turcios. Del *Caribe:* Miguel Billini (dominicano), Luis Bonafoux (puertorriqueño); y *cubanos:* José Martí, Julián del Casal, Bonifacio Byrne, Juana Borrero y otros muchos. Del norte de la *América del Sur: Venezuela:* Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco-Fombona, Nicanor Bolet Peraza, J. A. Pérez Bonalde, Pedro César Dominici, José Gil Fortoul, Gonzalo Picón-Febres, Luis M. Urbaneja Achelpohl, César Zumeta. De *Colombia:* Miguel Antonio Caro, José Asunción Silva, Jorge Isaacs, Julio Flórez, Adolfo García, Rafael Núñez, Diego Uribe, José María Vargas Vila. Del *Perú:* José Santos Chocano, Numa P. Llona, Clemente Palma y José Antonio Román.

Debe notarse que 80 de los 97 hispanoamericanos no mexicanos previamente aludidos, cuyos escritos se publicaron en la *Revista Azul*, eran de Centro América, del Caribe, de Venezuela, de Colombia y del Perú. Esto parece demostrar hasta qué punto la geografía se interpone como obstáculo a la unidad tanto cultural como política y económica de Hispanoamérica.

En cuanto a los demás países de la América del Sur, como representantes de sus letras nacionales se encuentran en la *Revista Azul* los nombres de: Ricardo Jaimes Freyre, de *Bolivia;* Pedro Pablo Figueroa y Narciso Tondreau, de *Chile;* Víctor Olegario Andrade, Leopoldo Díaz, Bartolomé Mitre, Rafael Obligado, Calixto Oyuela, de la *Argentina;* y Luis Ricardo Fors, del *Uruguay*.

Nos falta espacio para mencionar todas las revistas literarias que empezaron a darse a la luz bajo el impulso del ejemplo y del éxito de la *Revista Azul*. *El Cojo Ilus-*

trado de Venezuela, «más realista "criollista" que modernista», según opina el profesor John A. Crow [43], era la revista más importante de las con tendencias modernistas que se publicaban cuando apareció el primer número de la *Revista Azul*.

En 1894 se fundaron, en México, *El Mundo* (1894-1914); en Venezuela, *Cosmópolis* (1894-1895), y en Buenos Aires, la *Revista de América* (1894) [44]. De esta revista, fundada por Darío y Jaimes Freyre, no existe, que sepamos, sino el primero de los tres números que se dieron a la luz. En 1895, en el Perú apareció la revista *Neblina* de José Santos Chocano; en Buenos Aires, *La Revista Literaria* de M. B. Ugarte; en el Ecuador, la *Revista Guayaquil* (1895-1898) de C. Carrera, y en el Uruguay la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897) de José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit y otros. En esta revista se reprodujo en 1897 un excelente estudio de Luis Berisso sobre Gutiérrez Nájera [45], que se había publicado el mismo año en la revista *La Biblioteca* (1896-1898) [46] de Paul Groussac. En 1896 apareció en Panamá *El Cosmos*. En 1898 empezó a publicarse en México la *Revista Moderna* (1898-1911) y en Buenos Aires *El Mercurio de América*. El primer número de *Pluma y Lápiz* apareció en Chile en 1900.

Es lícito suponer que casi todas estas revistas, en su mayoría órganos del movimiento modernista, y también otras muchas a las que no aludimos, debían su vida a la fructífera existencia de la *Revista Azul*. Nunca antes y acaso nunca después pudo alcanzar el concepto de la unidad cultural de Hispanoamérica el alto grado de recíproca identidad que se realizó en la *Revista Azul*. Aun cuando los modernistas no quisieron encararse con los problemas fundamentales de sus países y de su época, no dejaban de tener plena conciencia de la obra literaria de sus colegas, porque colaboraron todos en las mismas revistas. Y en gran medida corresponde a El Duque Job el honor de haber dado con la *Revista Azul* el primer ejemplo de lo que podía y debería ser la unidad cultural

---

[43] *An Outline History of Spanish American History*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1942, p. 82.

[44] Véase Boyd G. Carter, «Darío periodista y redactor: En busca de la *Revista de América*», *Educación* (Nicaragua), núm. 18 (oct.-nov.-dic. 1961), pp. 40-50.

[45] 10 de junio.

[46] Tomo IV, pp. 104-118.

de Hispanoamérica por encima de las fronteras geográficas, económicas, sociales y políticas. No es poco.

IV. LA «REVISTA AZUL» DE MANUEL CABALLERO

Ahora, nos queda poco tiempo para cumplir con la expectativa del subtítulo de nuestra conferencia, a saber: «La resurrección fallida: *Revista Azul* de Manuel Caballero.» Por haber estudiado el asunto don Francisco González Guerrero en un excelente artículo que se puede leer en el número 13 de la revista *Metáfora*[47], no haremos sino indicar los propósitos de la *Revista Azul* de Manuel Caballero y la índole de la repudiación que puso fin a su malograda existencia.

Manuel Caballero gozaba de cierto prestigio en las letras patrias por el éxito de sus Almanaques, el primero en 1882[48], el segundo en 1895 y el tercero en 1896[49]. Como periodista cultivaba el sensacionalismo. Como poeta solía triunfar en los certámenes literarios de la época. Por su gran capacidad de trabajo y mala suerte en los negocios, asegura Salado Alvarez que «parecía un personaje balzaciano, parecía el mismo Balzac»[50].

En 1907 tuvo la rara ocurrencia de desenterrar la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera, con el propósito nada menos que de combatir el Modernismo. Un grupo de treinta jóvenes, entre ellos Alfonso Reyes, Max y Pedro Henríquez Ureña y Carlos González Peña, publicó una «Protesta literaria» «contra la obra de irreverencia y falsedad que en nombre del excelso poeta Manuel Gutiérrez Nájera se está cometiendo con la publicación de un papel que se titula *Revista Azul* y que ha emprendido un anciano reportero carente de toda autoridad y todo presti-

[47] «Cincuentenario de una rebelión literaria. Un personaje balzaciano», marzo-abril 1957, pp. 3-10.

[48] *Almanaque histórico, artístico y monumental.*

[49] *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras*, 1895. Gutiérrez Nájera contribuyó con un artículo titulado «Revista artística» (pp. 9-15) a este almanaque. En el número 16 de la *Revista Azul* correspondiente al 19 de agosto de 1894, El Duque Job opina que «el *Almanaque Mexicano de Arte y Letras* será, sin duda, la más hermosa de las publicaciones que en su género hemos tenido, o, propiamente, la primera». En el contexto se refiere a Manuel Caballero como «mi buen amigo».

[50] Véase Francisco González Guerrero, «Cincuentenario de una rebelión literaria», *op. cit.*, p. 3.

gio...»[51]. Después de publicar su protesta, el grupo organizó una manifestación pública. También se efectuó una velada en el Teatro Arbeu. Como respuesta a la protesta, don Manuel reprodujo dos contra-protestas de la juventud literaria de Puebla y de siete jóvenes de Aguascalientes. Entre los firmantes de esta última ciudad se destacan los nombres de Ramón López Velarde y de Enrique Fernández Ledesma.

La *Revista Azul* de Manuel Caballero no pudo subsistir después de tales repudiaciones públicas. Así, no se publicaron de ella más que seis números. Como asienta González Guerrero, la *Revista* desapareció «sin haber logrado ningún éxito en su programa ni dejar huella perdurable de su paso...»[52].

Sin embargo, en la opinión de don Alfonso Reyes, esta «bastarda empresa de un mentecato que pretendió resucitar la *Revista Azul*, ¡la de Gutiérrez Nájera nada menos! », tiene su importancia en la historia de las letras patrias. «Por primera vez en México —observa don Alfonso— se vio desfilar una juventud clamando por los fueros de la belleza y dispuesta si hubiera sido menester (¡oh, santas locuras!) a defenderla con los puños»[53].

[Conferencias del ciclo del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1962: *Las revistas literarias de México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, 47-81-111.]

---

51 *Ibid.*, p. 6.
52 *Ibid.*, p. 9.
53 *Ibid.*, p. 10.

NOTA: La señora Mildred Wilkinson, de Southern Illinois University, quien se ocupa actualmente en estudiar el uso de lo cromático en la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera, me informa que ha encontrado allí, en total, 1.114 palabras o frases que expresan lo azul o integran matices de este color. De dicha estadística se omiten los términos azul y bleu que vuelven a aparecer tanto en el título de la revista como en la sección «Azul pálido» y en la firma «Petit Bleu», seudónimo de Carlos Díaz Dufoo. Débese notar que en la colección de la *Revista Azul* que consultó la señora Wilkinson, faltan: del tomo II, las páginas 3-8 del número 1, así como los números 11 y 22; y del tomo V, los números 25 y 26.

PORFIRIO MARTINEZ PEÑALOZA

LA "REVISTA MODERNA"

En 1896 se extinguió la *Revista Azul*, a la que tocó consumar la etapa inicial del movimiento renovador que llamamos *modernismo*. Aunque no faltaban revistas literarias que recogieran su herencia y continuaran la renovación de nuestras letras iniciada por Gutiérrez Nájera y sus amigos, ninguna de ellas había logrado mantener eficazmente y consolidar el movimiento ni reunir un grupo tan brillante y tan coherente en sus tendencias literarias y estéticas como lo consiguió después la *Revista Moderna*, que Max Henríquez Ureña calificó de «vocero del movimiento modernista de todo el continente» [1].

Sobre la génesis de la *Revista*, José Juan Tablada [2] nos da esta versión:

> «En cierto periódico de fugaz vida que Jesús Rábago en unión del licenciado Joaquín Escoto había fundado con exclusivos propósitos políticos, se me había confiado la dirección de la parte literaria que conmigo redactaban Alberto Leduc y Paco Alaguíbel y en la que colaboraba Balbino Dávalos... En una de las páginas literarias semanales del mencionado diario, apareció el poema «Misa negra» y no bien circuló cuando comenzaron a llegar las protestas airadas rebosando indignación y escándalo... Rábago, atento a la circulación del periódico, intentó en vano persuadirme de que debíamos escribir para México y no para Montmartre y de que aquella mi fórmula del Arte a ultranza amenazaba dejarnos sin suscriptores ni anunciantes... ¡Pero fue en vano! Solemnemente ofrecí renunciar a la dirección literaria antes de sacrificar mis convicciones artísticas y,

[1] *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, 1954.

[2] *La feria de la vida*, México, Editorial Botas, 1937. Todas las citas de Tablada están tomadas de este libro.

convencido íntimamente de las razones administrativas, arremetí contra el público en una carta publicada y dirigida a Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Leduc, Olaguíbel y José Peón del Valle... En dicha carta condenaba yo esa hipocresía grosera de un público que tolera garitos y prostíbulos en el corazón de la ciudad... y se escandalizaba ante la lírica vehemencia de un poema erótico; lamentaba el que la literatura tuviera que refugiarse como furtiva en una página de los diarios y estuviera sujeta a la censura de suscriptores y anunciantes y proponía además que para remediar tal situación, reivindicar los fueros del arte y defender nuestra dignidad de escritores, fundásemos una publicación exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados, intransigente con cuanto interés no fuera el estético y que proclamando un espíritu innovador, debería llamarse *Revista Moderna*.»

Entre las muchas contestaciones y comentarios sobre su escrito, Tablada recoge la carta de Jesús Urueta publicada en *El Siglo XIX* con el título de «Hostia» —reimpresa posteriormente en la propia *Revista Moderna*—, en uno de cuyos párrafos finales se expresa este voto:

«En resumen, amigo mío, pienso que pensamos lo mismo en el fondo... Abrigo la esperanza de que la *Revista Moderna* no sea portavoz de una secta literaria exclusivista y fanática. "Gato negro" de la neurosis artística... El arte es la hostia de los elegidos; hecha de pasta de *haschich*, de panales del Himeto, de lo que usted quiera, pero siempre hostia!»

Por su parte, don Julio Torri[3] dice:

«El fundador de ella fue en todo rigor Bernardo Couto Castillo, que sacó un primer número, de extremada rareza hoy, y que no me ha sido dable ver.»

Agrega que Valenzuela en la serie de artículos «Mis recuerdos», publicados póstumamente en *Excelsior* en 1946, refiere que Couto no pudo proseguir la publicación, que a partir de entonces corrió por cuenta del propio Valenzuela.

En efecto, es raro el primer número. Yo he tenido la fortuna de examinar el ejemplar de la Hemeroteca Nacional y el de mi distinguido amigo don Francisco González Guerrero. Como es natural, este primer número es de gran importancia, pues es de esperarse —y así es— que

[3] «La *Revista Moderna* de México», en *Las Letras Patrias*, México, enero-marzo de 1954, número 1.

en él haya una profesión de fe estética, una explicación de los propósitos de la publicación y se defina su carácter.

El primer número lleva fecha del 10 de julio de 1898. No figura en él un director o responsable, pero sí se hace constar que el director artístico es Julio Ruelas. Se publica la nómina de sus redactores en este orden: José Juan Tablada, Antenor Lescano, Bernardo Couto Castillo, Rubén M. Campos, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel, Jesús Urueta, Ciro B. Ceballos, Jesús Valenzuela y Rafael Delgado.

En la primera página se publicaron dos poemas: uno «Hostias negras», de José Juan Tablada, que debió haber pertenecido a una serie, pues lleva en romanos el número seis, pero en la segunda edición de *El Florilegio*[4], cuya parte final lleva el subtítulo de «Hostias negras», no figura este poema. Al lado está la excelente traducción de «El arte», de Gautier, hecha por Balbino Dávalos, en la que, por cierto, encuentro variantes respecto de la recogida en *Las musas de Francia*[5]. Ambos poemas valen por un manifiesto estético.

El primero revela un baudelerismo ingenuo; lo llamo así porque me parece que se trata de una imitación meramente externa y no una asimilación de raíz, y si se me pregunta qué quiero decir, no veo mejor manera de explicarme que citar el verso de López Velarde: «el anhelo de mezclar cielo y tierra». No hay allí el anhelo de *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / au fond de l'Inconnu, pour trouver du nouveau* ni tampoco *l'ivresse des choses funèbres.* Véase:

Murió bajo el negro pavor de los fondos
la luz argentada de los plenilunios...
Y por la obsidiana de las yertas ondas
van —cisnes fantasmas— nuestros infortunios...

¡Llueven hojas secas en las pastorales!
Descienden temblando los copos de nieve,
y en el nido tibio de los madrigales
la sombra nocturna sus cenizas llueve...

¡El viento de otoño temblando arrebata
las notas triunfales de aquella sonata!...

---

[4] México, Imprenta Escalante, 1899. En este trabajo uso la segunda edición: París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1904, prólogo de Jesús E. Valenzuela.

[5] Lisboa, Typographia da «A Editora Limitada», 1913.

Con abominables risas irrisorias
ríe un Hermes negro sobre aquel idilio,
y buscan las brumas del eterno exilio
con vuelo inmigrante las dulces memorias!

¡Sonatas perdidas! ¡Muertos madrigales!
Pasaron los fastos, y el viento y el búho
en las espesuras de los saucedales
preludian las notas de un trágico dúo...

Bajo la pavura de un cielo sin astros
sigue la tristeza, como hambrienta loba,
de un amor que muere los sangrientos rastros,
y aúlla a las puertas de la negra alcoba.

Cubrirán tu cuerpo con sudarios rojos
las sangrientas lunas del recuerdo impío;
prenderán cilicios en tus brazos flojos
y arderán al llanto de los tristes ojos
tus ojeras... ¡hiedras llenas de rocío!

¡Hay hienas que rondan tu sepulcro en vano!
¡Yacen en la cripta nuestras dos estatuas!
¿Sientes el abrazo del voraz gusano
y el ósculo verde de las luces fatuas?...

(No puedo dejar de notar la presencia, en el mismo poema, del cisne y el búho, aves simbólicas que después entrarían en conflicto.)

En cuanto a la traducción de «El arte», nos revela la huella parnasiana, una de las corrientes que configuraron el modernismo, relacionada ésta con la voluntad de perfección formal y la inscripción del movimiento dentro de la estética del arte por el arte.

De los redactores cuya nómina cité, hay algunos totalmente olvidados. El primero, Couto Castillo, unánimemente elogiado en su tiempo, murió muy joven en 1901, víctima de los estupefacientes. «Un malogrado niño, una deliciosa flor que se marchitó antes de abrirse», le califica Urbina. Y Valenzuela:

Eras un blanco serafín caído
en la charca del mundo
en medio del turbión entenebrido.

De la existencia en el brutal exceso
con anhelo profundo
pediste a la muerte un tierno beso.

Encunándote aquélla, entre sus brazos,
puso su boca en tu ardorosa boca;

mas como mata todo cuanto toca,
haciendo así mi corazón pedazos,
¡abrió inclemente fosa repentina
al cantor de Pierrot y Colombina!

«A Bernardo Couto Castillo»[6]

De Couto sólo conozco un libro: *Asfódelos*[7].

También Antenor Lescano fue víctima de los tóxicos. Le recuerda Tablada:

«...aquella misteriosa y romántica figura de Antenor Lescano que a grandes intervalos aparecía en nuestra tertulia, charlaba reposadamente abordando los temas más diversos asombrándonos por el conocimiento que en todos demostraba... Cuando llegó a México el número de la revista argentina que publicó por primera vez la serie de sonetos dedicada a quien esto escribe, Lescano analizó admirablemente el procedimiento que él llamaba "de adjetivación indirecta" característico del gran argentino , y por medio del cual las cualidades atribuidas a los accesorios de la oración se reproyectan sobre el sujeto principal...»

De Lescano sólo quedan algunos poemas publicados en la *Revista Moderna,* uno de ellos en este primer número, que voy a transcribir porque tiene algún interés, según veremos. Se llama «Oración»:

¡Oh, Señor! Vierte un hatchis que anonade y aduerma
en mi cráneo sin luz. Mi razón está enferma,
haz, Señor, que me duerma.

Vierte en mí los vapores del sopor, el amargo
licor que me aniquile; llegue mi alma a un letargo
muy callado, muy largo.

Porque ya sólo espero tu piedad infinita
y el rubor de vivir, como una ola maldita
me sacude y agita;

porque no he penetrado tu designio secreto
al donarle una vida a mi espíritu inquieto
sin destino ni objeto;

porque ya me penetra como un hálito helado
hasta el fondo del alma el tenaz desagrado
de haber sido engendrado

¡Oh, Señor! Vierte un hatchis que anonade y aduerma
en mi cráneo sin luz. Mi razón está enferma,
haz, Señor, que me duerma.

---

[6] *Lira libre,* México, Imprenta Escalante, 1906.
[7] México, Eduardo Dublán, Impresor, MDCCCXCVII.

Poema éste sí baudeleriano, que sigue muy de cerca la parte final de «*Voyage*».

Otras inserciones de este primer número tienen igualmente sabor de manifiesto. Tablada publica un «*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*» en que reitera su desprecio por lo burgués:

> «El radicalismo de la religión del Arte —explica en otro lugar— exigía el sincero desprecio hacia el burgués, y burgués era todo el que no pensaba con nosotros en asuntos estéticos, pues los sociales y económicos nos parecían muy secundarios.»

Por eso este *Exempli* termina de este modo:

> «¡Oh público de la *Revista Moderna!* Obra a tu guisa y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores medioevales»,

que se convirtieron en estatuas de nieve ante el desprecio cortesano por sus trovas.

En cuanto a orientación estética, también Ciro B. Ceballos es explícito en su «Apología» dedicada a trazar la figura de Balbino Dávalos, pues asegura:

> «... nadie osará negar que el grito de rebelión, que proclama entre el obscurantismo de nuestro medio intelectual la autonomía absoluta del arte, está próximo a sonar.»

Poco después Lugones remataría dos sonetos con este «Envío»: «¡El arte es el *nuestro!* ¡El lirio imperial condecora / la noble coraza del fiel paladín de la Aurora!»[8].

Don Julio Torri recuerda:

> «Sin la cordura y el dinero de Valenzuela la *Revista Moderna* no hubiera durado lo que duró, y al segundo o tercer número con ella hubieran dado al traste la procacidad de uno de sus redactores, la indiferencia y apatía de otros, y la acometividad de todos para las marchitas flores de un neoclasicismo y de un romanticismo que se sobrevivían más que nada por la falta de un espíritu innovador y original.»

Sospecho que el «redactor procaz» era Ciro B. Ceba-

---

[8] «Sonetos para mayor honra del arte y condenación de 'algunos'», *Revista Moderna,* 1.º de septiembre de 1898, núm. 3.

llos, cuyo libro *En Turania* no he logrado ver *. Pero de él conozco el feroz ataque que dirigió a Luis G. Urbina y que transcribe Gerardo Sáenz en su reciente y magnífico libro sobre *El Viejecito* [9].

El resto de los redactores enumerados, salvo quizá Alberto Leduc, son mejor conocidos o vivieron más o menos largamente. Evocados en conjunto, Valenzuela les alude en un verso de circunstancia:

> ¡La parranda!
> Ernesto Elorduy tiene la palabra,
> pero no pudo con la inquieta banda
> el gran artista de cariz macabra.
>
> Rubén Campos se irguió sobre una silla
> diciendo: *debe hablarse en rima, en rima,*
> *que un vate vuelque aquí su canastilla*
> *flores y frutos de cosecha opima.*
>
> Julio Ruelas tomaba su cerveza;
> y su mirada dulce y placentera,
> contemplaba con tímida extrañeza
> que hablara el orador y no bebiera.
>
> Tablada a vueltas con Japón y China,
> Manuel Othón de la *aventura dicha,*
> con tiples y sopranos Luis Urbina,
> Urueta estaba como en calma chicha.
>
> Y Luján en la larga francachela
> vaciando sin cesar su faltriquera,
> versificando en sueños Valenzuela
> y apurando Izaguirre como fiera [10].

Como dije al citar el poema de Lescano, en éste y en otros trabajos de otros escritores existe el interés específico de permitirnos saber cómo interpretaron y cómo influyó Baudelaire sobre aquellos hombres, y acaso todo esto nos ayude a explicarnos por qué se les motejó de «decadentistas». Ante todo la influencia de Baudelaire, más que en lo estético, se manifestó inicialmente en la vida personal. Tablada lo explica:

> «Incapaces de discernir el artificio en la descarriada vida del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desas-

* Posteriormente he adquirido el libro. Véase adelante: «Julio Ruelas y su ambiente literario».

9 *Luis G. Urbina. Vida y obra,* México, Ediciones De Andrea, 1961 (Colección Studium, número 31).

10 *Manojo de rimas,* LVII, México, Talleres Gráficos Eduardo Aguirre, 1907.

trosamente intentamos normar no sólo nuestra vida literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes, creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos.»

Ya hemos visto, en efecto, que Couto y Lescano y alguno más —hace falta un estudio de nuestros poetas malditos— murieron por ello. Además, la influencia, la asimilación de la estética y del espíritu baudelerianos no es clara todavía. En realidad es confusa. En el número 2 de la *Revista* se publica en francés el poema «*A une femme*» y al pie lleva una nota en que se atribuye al autor de *Las flores del mal* y aun se conjetura que pertenece a los poemas condenados y eliminados del libro por orden judicial. Pero el título está ligeramente equivocado, pues en realidad se llama «*Vers à une femme*» y pertenece a Louis Bouihlet. Los versos finales dicen:

Le banquet est fini quand j'ai vidé ma tasse,
s'il reste encore du vin, les laquais le boiront!

y lo notable es que, al parecer, nadie cayó en la cuenta del verdadero autor, ni de que tal poema es la fuente de «Para un menú» de El Duque Job. Al conocimiento superficial de la obra del francés, se agrega el hecho de que se atiende poco o nada a los poemas de contenido estético como las «Correspondencias» o a los más típicamente baudelerianos. Un poco más tarde; Tablada traducirá el «*Hymne à la Beaute*». En cambio la presencia de Poe es precoz y en los primeros números se publican traducciones de «Ulalume» y de «Anabell Lee», partiendo de las interpretaciones francesas de Mallarmé, y poco después se reproduce la traducción directa de «El cuervo» que hizo Mariscal. Es también de subrayarse la precoz aparición de Mallarmé, aunque no de su espíritu; primero por las traducciones de Poe y luego por las inserciones de «A un niño pálido» y de «Aparición», ésta traducida por Guillermo Valencia. La muerte del simbolista galo, ocurrida en 1898, encauzó sin duda el interés del grupo de la *Revista Moderna*.

A partir del número 6, correspondiente al 15 de octubre de 1898, figura Valenzuela como director y se hace notoria la templanza a que alude Torri. Sin embargo, a partir del número 9 se reproduce en parte la polémica de Salado Alvarez con los modernistas, algo tardíamente,

pues lo que le dio origen fue la aparición en 1897 del libro *Oro y negro*[11],

> «... libro extraño —dictaminará Lugones—, incorrecto, ingenuo a veces hasta lo infantil, hermoso, torturante, original, que ha escrito un joven poeta mexicano: Francisco M. de Olaguíbel.»

Salado Alvarez alude a la polémica en sus *Memorias*[12]:

> «En 1897 se hallaba preocupado el mundo por no tener preocupaciones, y no mirando delante ningún conflicto internacional, ni el derrumbamiento de uno o varios tronos, se dio a opinar en pro o en contra del decadentismo. Ahora todo el mundo sabe que el decadentismo, juntamente con el simbolismo, el tolstoísmo, el satanismo y otras muchas diabluras que empezaban a salir a flote, eran ramas desprendidas del romanticismo, que ya contuvo éstas y otras muchas cosas en su fecundo seno. Entonces nos dábamos a la pena y nos pusimos a inventar remedios para que el decadentismo se acabara o por lo menos disminuyera sus efectos, y yo fui uno de los curanderos de esa dolencia intelectual, que se me figuraba que había de ser mortal por necesidad. Publicó por ese tiempo Paco Olaguíbel su libro *Oro y negro* y yo lo critiqué a mi manera. De la polémica consiguiente, con algunos trabajillos anexos, salió el libro *De mi cosecha*[13], que obtuvo odios, censuras, alabanzas y ponderaciones que en verdad no merecía. Lo imprimió lindamente Agapito Ochoa, director tipográfico de la casa Ancira.»

El primer artículo de Salado debió haberse escrito a fines de 1897, pues la respuesta de Valenzuela, transcrita en el número 9 de la *Revista Moderna,* 10 de diciembre de 1898, está tomada de *El Universal* y fechada el 12 de enero de 1898.

> «Pertenece usted —dice Salado a Olaguíbel— a la escuela que bajo el calificativo de decadentista encierra en su seno a otra multitud de sectas y doctrinas brotadas de ese gran semillero de ideas que se llama París.»

Y adelante agrega:

> «Ustedes, los mexicanos 'modernistas' (creo que ésa es la palabra), sin tener en cuenta cosas tan sencillas, se dan a imitar frases, dicción, metro e ideas de los poetas fran-

[11] Toluca, Oficina Tipográfica del Gobierno, MDCCCXCVII.
[12] México, E.D.I.A.P.S.A., 1946, t. I.
[13] Guadalajara, México, Imprenta de Ancira y Hno. A. Ochoa, MDCCCXCIX.

ceses novísimos, y consiguen que no sólo el gran público no las entienda, sino que la pequeña minoría que lee, los moteje de no comprender su época.

Estilo decadentista, según Bourget —continúa—, es aquel en que la unidad del libro se pierde para dejar sitio a la independencia de la página, en que la página cede su lugar a la frase y se retira ante la palabra.»

Y como hubiese citado otras ideas del mismo crítico, amén de los elementos con que Taine explica la obra de arte, pregunta:

«... ¿de qué civilizaciones extinguidas procedemos? ¿Qué atavismo de raza nos impele fatalmente a rechazar los placeres ordinarios y a buscar sólo los pecaminosos, los complicados, los difíciles de saborearse por la generalidad de los mortales?...»

Identifica el polígrafo jalisciense «decadentismo» y «modernismo» y más tarde, en 1902, con motivo de unos juegos florales de Puebla[14], Salado, y con él Atenedoro Monroy y Manuel Romero Ibáñez, reitera las mismas ideas y reincide en el apoyo de Taine para hacer la crítica del modernismo.

Muchos escritores participaron en la polémica, pero los más notables fueron Nervo, Tablada, Urueta y Valenzuela. Como Salado advirtiera que el modernismo fuese incongruente con nuestro medio, Valenzuela responde:

«¿Qué entiende por medio el señor Salado? ¿El medio físico únicamente? Debo comprender que no, porque de intelectualidad se trata y principalmente debió referirse al medio intelectual. Pues bien, el medio intelectual nuestro, y de ello llevamos tiempo, es puramente francés. España dejó de ser madre intelectual desde la propagación de la *Enciclopedia* por Feijoo. Y mentalmente nos fuimos a París y en París seguimos, no obstante que hoy llega envolviéndonos la corriente americana del norte...

Yo tengo para mí que no se refiere [Salado Alvarez] —continúa— a las muy buenas poesías que a ti [Tablada], a Balbino [Dávalos], a Nervo y a Olaguíbel debemos, sino a los versos estrambóticos y patizambos, que por esos mundos de Dios han soltado al vilipendio público discípulos lejanos de ustedes, que, sin entender de la misa la media, nos tienen fritos con sus extravagancias y ridiculeces, idiotismos y pedanterías. Y en esto tiene razón que le sobra.»

---

[14] *Los juegos florales de Puebla,* Puebla, Talleres de la Imprenta Artística, 1902.

Y resume:

«La tempestad pasó. ¿Qué nos queda de ella? Muchos hermosos versos tuyos y de Dávalos, y cuentos y cuadritos *Del caballete*[15] de Jesús Urueta... Y mientras, palabras, ideas, giros nuevos amoldándose al habla castellana, ya más dócil al matiz y a la abstracción, menos castellana, tal vez, pero más humana...»

Hagamos unas observaciones. En todas las opiniones transcritas y en las demás que se expresaron en la ocasión, hay numerosos errores de perspectiva; mejor, no hay perspectiva. Por lo pronto la descripción que Bourget hace del decadentismo y que adopta Salado, se ajusta más bien al simbolismo. Tampoco se acierta en la caracterización del modernismo *, del cual, decadentismo, simbolismo y parnasianismo son ingredientes que, por cierto, no lo definen en forma comprehensiva. Hay que evaluar cuidadosamente el peso de la poesía francesa finisecular en la génesis del modernismo americano y dar en el proceso el lugar que corresponde a otras poesías, y no olvidar —en lugar primerísimo— nuestra tradición y nuestro carácter.

En aquel entonces el modernismo era algo nuevo; hoy es un hecho consumado, un hecho histórico y, como tal, refutación innegable, entre otras cosas, del cerrado determinismo de Taine. Por eso acertó Salado en sorprenderse de que Valenzuela pretendiera entroncar el movimiento literario con el positivismo que implantó Barreda: hoy sabemos que el nuestro y los movimientos poéticos franceses fueron, precisamente, una reacción contra el positivismo mutilador.

Fiel a su posición, Salado habría de publicar más tarde en las páginas de la *Revista Moderna* un ensayo titulado «Papel de la poesía en el periodo industrial»[16], que tiene estos incisos: La prosaica edad en que vivimos; La poesía y la ciencia; El arte y la industria; La edad industrial es poética; La poesía en el período industrial. Este ensayo obtuvo un premio en los juegos florales que

---

[15] Reproducidos en *Obras completas* de Jesús Urueta, México, Compañía Editora Aguilas, S. A., 1930. Allí también se halla el artículo citado «Hostia».

* En su nota «Reflexiones en torno a la definición del Modernismo», *Cuadernos Americanos,* 1966, núm. 4, IVAN A. SCHULMAN plantea y desarrolla puntos de vista muy importantes sobre el tema.

[16] En *Revista Moderna,* 1.ª quincena de junio de 1902.

organizó la Escuela de Jurisprudencia en 1902 *. Cumple a la justicia decir que la madurez que sólo se logra con la edad —y más si se tiene auténtica sabiduría, como la tuvo Salado— amplió los horizontes del gran polígrafo, con quien tenemos la deuda de hacerle justicia cabal, a pesar de que conservó ciertas limitaciones, de las que los hombres difícilmente nos libramos del todo.

Puga y Acal, también redactor de la *Revista...*, en el prólogo de sus *Lirismos de antaño*[17], documento olvidado, pero muy importante para la historia de nuestra poesía, estudia con mayor agudeza y acierto esta etapa:

> «Sin embargo, es preciso decir que la influencia del simbolismo en la lírica mexicana de mi época no podía resultar del todo estéril. Cuanto al fondo, debía hacer que algunos poetas tendieran, más bien que a expresar, a sugerir ideas y sentimientos que, por ende, adquirían misteriosa exquisitez, y a multiplicar los aspectos *poetizables* de la naturaleza y de la vida, y en cuanto a la forma, tenía que imponer el ensanchamiento del léxico, la reaparición de vocablos y giros caídos en desuso, la formación de otros nuevos y el empleo de combinaciones métricas, baladas, rondeles, que habían estado en boga en Francia antes del siglo XVII. Esto fue lo que hicieron José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Francisco M. de Olaguíbel y Amado Nervo, desde luego; después, Salvador Díaz Mirón, en sus admirables *Lascas*, tan modernas por su fondo cuanto impecablemente castizas por su forma, y Enrique González Martínez, delicadísimo poeta cuya lira monocorde tiene vibraciones tan hondamente dulces como las de Francisco Jammes y Alberto Samain.»

No es éste el lugar de profundizar más en tal cuestión, pero no puedo abandonar el tema sin decir que, en mi opinión, lo más decadentista de *Oro y negro* es el «Propileo» de Nervo que va al frente, y que acaso ninguno de los cuarenta y cinco poemas que contiene se acerca al espíritu decadente, que, me parece, está concentrado en el célebre soneto «*Langueur*», de Paul Verlaine[18]. Creo, además, que no se ha señalado que la

---

* Véase adelante una nota sobre esta cuestión.

[17] México, Imprenta Victoria, S. A., 1923.

[18] Pertenece a *Jadis et naguère* (1884), Sección «A la manière de plusieurs». Otro decadente objeto de las críticas de los antimodernistas fue Adoré Floupette, cuyo libro *Les Déliquescences, poèmes decadents d'Adoré Floupette* (1885) cita Monroy (*op. cit.*). No parece haber caído en la cuenta de que se trataba de una superchería de Gabriel Vicaire y Henry Beauclaire. Debe subrayarse la gran cultura de este antimodernista y de Salado, como ya se dijo. Este último no andaba muy lejos de una adecuada in-

casi totalidad de los poemas de *Oro y negro* se incluyeron, aunque redistribuidos, en el segundo libro de Olaguíbel: *Canciones de bohemia*[19], que, al parecer, no despertaron la crítica violenta como en el caso del primer libro.

También el maestro Reyes, en su *Pasado inmediato*[20], evoca a este grupo. De su propia generación recuerda:

> «Dudábamos de la ciencia de los maestros demasiado brillantes y oratorios que habían educado a la inmediata generación anterior. Sorprendíamos los constantes flaqueos de la cultura de los escritores modernistas que nos habían precedido, y los académicos, más viejos, ya no podían contentarnos.»

De la *Revista...* dice:

> «Con Gutiérez Nájera quedaban abiertos los nuevos rumbos; su órgano era la *Revista Azul*. Heredera de sus timbres, la *Revista Moderna* popularizó entre nosotros los modos de la poesía post-romántica. Los escritores que despuntan en la primera revista, florecen en la segunda. Pero la hora de la *Revista Moderna* había pasado. Sus poetas tuvieron como cualidades comunes cierto sentimiento agudo de la técnica —técnica valiente, innovadora— y, exceptuando a Urbina, que perpetuó a su manera la tradición romántica; a Díaz Mirón, que vivía en su torre, y a Icaza, cuya poesía se explica como un ciclo aparte, cierto aire familiar de diabolismo poético que acusa una reciprocidad de influencias entre ellos y su dibujante Julio Ruelas.»

La reciprocidad es, ciertamente, muy notable. Desde luego, es en esta publicación en donde acaso por primera vez se da entre nosotros una colaboración tan estrecha entre el artista plástico y el literario. Claro está que en otras publicaciones colabora el ilustrador. Recuerdo, por ejemplo, entre las inmediatamente anteriores, la *Revista de México* (1887-1894), de Arturo Paz, en donde se publicaron algunos de los primeros trabajos de Posada, y nuestras revistas del XIX, abundantes en espléndidas litografías. Pero, por lo general, esas ilustraciones sim-

---

terpretación del decadentismo, cuando en el trabajo citado en la nota 14 dice: «El valor estético de las literaturas decadentes depende del estado de ánimo de quien las aprecie y las juzgue.»

[19] París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1905.

[20] México, El Colegio de México, 1941, después incluido en *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, t. XII.

plemente adornan los textos o, en el mejor de los casos, amplían gráficamente la letra de lo escrito.

Las ilustraciones de Ruelas interpretan, aluden a la estética implícita en el texto, son un caso de las «trasposiciones de arte» de que habló Gautier y corresponden, en lo plástico, al arte por el arte: belleza a ultranza, libertad, autonomía plena para expresarse. Creo que así debe entenderse la cita de Reyes.

> «Ruelas, dice Torri, revela afinidad con Félicien Rops y con Odilon Rédon. Del primero recibe influencia evidente; y con el segundo comparte agudo pesimismo.»

En la nota que don Alfonso dedica a Ruelas [21] se encuentra una explicación y una caracterización de la obra de Ruelas:

> «Julio Ruelas es un torturado, un satánico, como Baudelaire, y es, como él, aunque en menor intensidad, cristiano negativo. Es lascivo, porque la lascivia es pecado; que si no, sería amante. No sabe, como el amante, del goce de la fecundidad: su amor es doloroso y estéril; sus sátiros y sus faunos no tienen nada de la fuerza primitiva, son meros recursos de ornamentación. Lo que menos hay en Ruelas es espíritu clásico y temperamento de amante. Julio Ruelas es un torturado y pudo haber dicho, al igual que la Ellida ibseniana —la Dama del Mar—, *horrible* es lo que juntamente *espanta y atrae.*»

Murió Ruelas en París, en 1907, con una muerte singularmente patética que ha relatado, entre otros, Julio Sesto en su *Bohemia de la muerte* [22]. Dejó obra abundante en la *Revista Moderna* y en los libros de sus amigos: Nervo, Valenzuela, Salazar, Elizondo... Ha sido bien estudiado por Crespo de la Serna [23] y Justino Fernández [24]

---

[21] «Julio Ruelas subjetivo», en *Obras completas,* I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

[22] México, El Libro Español, 1958, 2.ª edición.

[23] *Diez importantes fichas de pintores del siglo XIX,* citado por Torri, *Vid.* nota 3.

[24] JUSTINO FERNÁNDEZ estudia la obra de Ruelas en su magnífico libro *Arte moderno y contemporáneo de México,* México, UNAM, 1952. Vuelve sobre él en *El hombre, estética del hombre moderno y contemporáneo,* 1962, en donde cita el artículo de Reyes y comenta: «Puede colegirse... que Alfonso Reyes comprendió muy bien, a través de los dibujos de Ruelas, el cambio que había tenido lugar en el concepto del arte, pasando de la tradicional *representación* de las cosas a la moderna expresión de lo intangible.»

y el distinguido investigador José Miguel Quintana ha publicado sobre él una magnífica bibliografía[25].

No fue Ruelas el único dibujante de la *Revista...*; pronto se le sumó Leandro Izaguirre y luego Gedovius. La colaboración de este último tuvo mayor duración.

Otros dibujantes y pintores pasaron por estas páginas. Recuerdo entre los muy olvidados a Alberto Fuster, cuya obra quedó muy dispersa. Conozco de él algunos buenos óleos; entre ellos me llamó la atención el «Autorretrato», trazado con firme mano y en que creo advertir un aire patético que parece anunciar su suicidio[26].

Diego Rivera tiene allí uno de sus éxitos más precoces, pues en el número de enero de 1911 se publica una extensa reseña de su exposición en San Carlos, que, según creo, fue la primera del gran pintor guanajuatense.

Un ejemplo muy importante de la colaboración entre pintores y escritores es la serie de «Máscaras»; en ella casi todos los retratos, de excelente factura, son de Ruelas. Tales «Máscaras» se publicaron a partir de enero de 1903, veintiocho en total, en el siguiente orden:

Justo Sierra por Luis G. Urbina, retrato por Ruelas.
Luis G. Urbina por Victoriano Salado Alvarez, retrato por Ruelas.
José Juan Tablada por Luis G. Urbina, retrato por Ruelas.
Joaquín D. Casasús por Amado Nervo, retrato por Ruelas.
Julio Ruelas por Amado Nervo, con autorretrato.
Manuel José Othón por Rubén M. Campos, retrato por Ruelas.
Germán Gedovius por José Juan Tablada, con autorretrato.
Jesús E. Valenzuela por Juan Sánchez Azcona, retrato por Ruelas.
Francisco M. de Olaguíbel por Leopoldo Lugones, retrato por Ruelas.
Amado Nervo con texto anónimo tomado de la revista *El Cojo Ilustrado,* de Caracas, retrato por Ruelas.
Alberto Fuster por José Juan Tablada, con autorretrato.
Carlos Díaz Dufoo por Victoriano Salado Alvarez, retrato por Ruelas.
Gaspar Núñez de Arce con texto anónimo, retrato por Ruelas.

---

[25] *Vid.* «Ruelas y la *Revista Moderna*», en Revista *Hoy,* México, 1937, número 30 y «Bibliografía sobre Julio Ruelas» en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público,* México, septiembre de 1957.

[26] Algunas obras de Fuster pertenecieron a la pinacoteca de mi padre político, don Luis Alvarez y Alvarez de la Cadena. Su descripción consta en su *Catálogo,* pinturas que se subastan en favor de la Ciudad de los Niños «Espíritu de México», México, s.a., s.p.i.

Rubén M. Campos por José Juan Tablada, retrato por Ruelas.
Rafael Delgado por Victoriano Salado Alvarez, retrato por Ruelas.
Efrén Rebolledo por José Juan Tablada, retrato por Ruelas.
Jesús Urueta por José Juan Tablada, retrato por Ruelas.
José Asunción Silva por José Juan Tablada, retrato por Ruelas.
Rubén Darío por Amado Nervo, retrato copia de la caricatura que apareció en la edición de *Los raros*, de Buenos Aires.
Mauricio Rollinat por José Juan Tablada. Por excepción lleva dos retratos; uno que es copia por Tablada de un grabado en que el poeta aparece cantando *Les névroses* (1883) y otro, francés, con firma ilegible.
Manuel Díaz Rodríguez por Amado Nervo, retrato por Ruelas.
Balbino Dávalos por José Juan Tablada, retrato por Ruelas.
Enrique González Martínez por Victoriano Salado Alvarez, retrato por Ruelas.
Leopoldo Díaz por Amado Nervo, retrato por Ruelas.
Victoriano Salado Alvarez por Amado Nervo, retrato por Ruelas.
Rufino Blanco Fombona por Rubén Darío, retrato por Ruelas.
Alfredo Ramos Martínez por José Juan Tablada, retrato por Ruelas.
Joaquín Arcadio Pegaza por José Juan Tablada, retrato por Ruelas.

La serie se anunció como un atractivo para los suscriptores y parece que se ofreció la posterior recopilación en un tomo, propósito que, según creo, no se llegó a consumar. Para la iconografía y para el conocimiento y crítica de las obras de esta brillante galería de artistas es tan importante que valdría la pena que una de nuestras instituciones culturales reprodujera las «Máscaras» con el estudio y anotaciones críticas del caso *.

Señala Carter[27] que de la revista estudiada se publicaron 96 números, distribuidos en 16 tomos. La divide en dos épocas: del 10 de julio de 1898 al 15 de agosto de 1903, en que su director fue Valenzuela; conviene precisar aquí que se anunció como quincenal, pero por virtud de las circunstancias ya señaladas, el número 1 tiene

* Se ha hecho ya esta recopilación: *Máscaras de la Revista Moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza.

[27] *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, México, Ediciones De Andrea, 1959.

fecha 10 de julio de 1898 y el número 2 apareció el 15 de agosto del mismo año. Ha habido una discusión acerca de si en este lapso se editó algún número; creo que no, pues hasta hoy no se ha encontrado ninguno intermedio, y en las colecciones que conozco y que corresponden a aquellas fechas, la numeración va corrida sin interrupción. Mi opinión ha sido corroborada por don Francisco González Guerrero.

La segunda época va de septiembre de 1903 a junio de 1911, y en ella figuran como propietarios Amado Nervo y Jesús Valenzuela. No debe olvidarse que una buena parte de las cargas económicas las sobrellevó Valenzuela:

> «Un poeta —dice Urbina— manirroto de tres riquezas: la de su oro, la de su corazón y la de su ingenio»[28].

Efectivamente, Valenzuela gastó mucho dinero de sus propios recursos en esta empresa, pero sin duda Jesús Luján, el mecenas de muchos artistas, ayudaría con frecuencia a su «llegada» a la *Revista*...; fue inmortalizada por Ruelas en un óleo del mismo nombre, en que pintó, además, al grupo de los redactores.

El voto de Valenzuela de que la *Revista Moderna* no fuese «portavoz de una secta literaria exclusivista», se cumplió con exceso. Sus columnas estuvieron abiertas a todas las tendencias y personas. Como se ha visto, Salado Alvarez, el más aguerrido de los antimodernistas, pronto escribió en estas páginas. Manuel José Othón, que, como se sabe, también expresó opiniones contrarias al movimiento literario modernista —aunque no haya logrado eludir del todo el contagio—, publicó algunos de sus más bellos poemas, entre ellos «Las montañas épicas», y sus *Poemas rústicos* recibieron aquí el homenaje de Nervo. Rafael Delgado, cuyos textos antimodernistas no he logrado ver, también fue aceptado y alabado en la *Revista*.

No se ciñó la publicación a lo mexicano. El modernismo, en efecto, entre sus peculiaridades, cuenta la conciencia de lo americano y la aspiración a lo universal, con tal que fuera bello.

Abrió, pues, sus columnas a los poetas hispanoameri-

---

[28] *La vida literaria de México*, México, Porrúa, 1946 (Colección de Escritores Mexicanos, número 27).

canos: Rubén Darío, por supuesto, en primer lugar; a Lugones, Guillermo Valencia, Santos Chocano, Jaimes Freyre, y a los prosistas Manuel Ugarte, Rodó y otros más. En el número de la primera quincena de mayo de 1902 encuentro un artículo de Pedro Coll que contiene esta declaración, producto —según entiendo— de la falta de perspectiva a que ya aludí: «En mi concepto, los simbolistas franceses han ejercido poca o ninguna influencia en América, en donde son casi desconocidos; lo que se llama 'decadentismo' entre nosotros, no es quizá sino el romanticismo exacerbado por las imaginaciones americanas» («Decandentismo y americanismo»). No podemos dejar de notar la coincidencia con la opinión de Salado. Algo hay de verdad, pues se sabe que los modernistas no se propusieron como uno de sus fines principales combatir el romanticismo, el que, por otra parte, es veta subyacente en nuestras poesías hasta hoy. Y en cuanto a la opinión sobre la influencia simbolista, en 1903 no era tan clara como nos parece hoy, pero sí es verdad que Verlaine, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud se hacen más patentes un poco después.

Supuesto que el modernismo fue originario de América[29] y americanos fueron los escritores que le llevaron al triunfo, ello con cierto aire de polémica y desafío para los escritores contemporáneos de España, es explicable que las colaboraciones españolas sean menos frecuentes de encontrar. Con todo, se encuentran páginas de Unamuno, Machado, Villaespesa, Carrere, la condesa de Pardo Bazán. Curioso para la historia literaria es que en el número de enero de 1911 se da cuenta de la muerte de Juan Ramón Jiménez y se inserta un artículo necrológico firmado por un Ortiz de Pinedo, y como homenaje al poeta supuestamente fallecido se da una bibliografía de sus obras publicadas, de las concluidas en manuscrito, y a continuación se complementa el homenaje con las opiniones de Darío, Rodó, Salvador Rueda, la condesa de Pardo Bazán, Antonio Machado, Azorín, Gregorio Martínez Sierra y Manuel Machado.

Los escritores y poetas franceses del tiempo están muy ampliamente representados, como es de esperarse, ya sea con inserciones en su lengua original o traduccio-

---

[29] Congruente con su posición españolista y de menosprecio del origen americano del modernismo, Díaz-Plaja no alude para nada a la *Revista Moderna* en su estudio *Modernismo contra 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

nes, de las cuales las más notables son, por supuesto, las de Balbino Dávalos y las de José Juan Tablada.

En menor grado están representados los poetas de lengua inglesa, excepción hecha de Poe. Sin embargo, en las páginas de la *Revista* se publicó la conferencia de Dávalos sobre los grandes poetas norteamericanos *, y el mismo autor publicó allí sus traducciones, que, como en el caso de los franceses, reunió muy posteriormente bajo el título de *Musas de Albión* [30].

Aspecto de sumo interés tienen las poesías de autores exquisitos, pero hoy olvidados o cuya obra no llegó a recopilarse. Ya mencionamos a Lescano y hay que agregar a Roberto Argüelles Bringas y Ricardo Gómez Robelo, cuyo pequeño libro, en donde se reunió una pequeña parte de su producción y que se titula *En el camino* [31], es hoy una rareza bibliográfica.

En las páginas de la *Revista Moderna* se publicaron obras enteras. Por ejemplo, *El éxodo y las flores del camino,* de Nervo, y *Viaje al país de la decadencia* [32]; un paréntesis: en algunos números de 1902 se lee este singular anuncio:

> «Avisamos a nuestros suscriptores que en la Administración de la 'Revista' está a la venta el libro *Lira Heroica,* de nuestro compañero Amado Nervo, al precio de 30 centavos en la capital y 35 fuera de ella, franco de porte.»

Más tarde, *El éxodo* se anunció al precio de un peso, con excelente papel e ilustraciones de Ruelas!

A partir de 1903 la publicación cambia ligeramente su título: «*Revista Moderna de México.* Magazine mensual político, científico, literario y de actualidad». Algo de su primitivo carácter estrictamente literario perdió; se nota el esfuerzo por sobrevivir, pues, a la manera de hoy, se incluyen artículos de propaganda, servidumbre que parece inextinguible.

En el número de abril de 1911 se encuentra esta nota firmada con iniciales por Emilio Valenzuela, que desde

---

* Se publicó después por separado en edición bilingüe inglés-español: «Los grandes poetas norteamericanos», México, Tip. de la Oficina del Timbre, 1901.

[30] México, Editorial Cultura, 1930.

[31] México, Tip. y Lit. La Europea, 1906.

[32] De Santiago Argüello, después publicado por la Casa Editorial Maucci, Barcelona, 1904.

hacía varios años figuraba como secretario de la redacción:

«A nuestros lectores:

Con el objeto de hacerlo con la serenidad y convicción que corresponden a la *Revista Moderna*, cuyos altos ideales son bien reconocidos, y por estimar que en las actuales circunstancias sólo la cordura y la sinceridad pueden dictar saludables opiniones, esta publicación deja para su próximo número el hacer oír su voz en el presente momento.

Limítase, por ahora, esta publicación, a manifestarse amiga entusiasta de todo ademán de unión, confraternidad y patriotismo que se verifiquen tanto en las columnas de la prensa como en todos los ámbitos de la República, para la salvación de la integridad territorial de esta tierra, que, si desgraciadamente ha sido pródiga, por lo que corresponde a las muchedumbres, en lamentables abusos que nos llevarían al retroceso, también puede ostentar, tanto en las apoteosis del triunfo como en las sombrías horas de la duda, un carácter propio que se distingue por la abnegación, el patriotismo y el ideal de libertad, que exige orden y trabajo para alcanzarse.

No está en los campos de la revuelta la fuerza madre de la libertad, sino en los campos labrantíos ennoblecidos por la planta de hombres robustos de pecho y mano amiga.

Corrió un poco la pluma... Más tarde, como queda dicho arriba, abordaremos el barco de este importante período, anhelosos de que la *Revista Moderna* contribuya, conforme lo ha hecho siempre, al más seguro encauzamiento de la opinión, con el más firme deseo de hacerlo todo por bien de la Patria, que sería bastante fuerte, como más tarde comprobarán los hechos, para levantarse con mayores bríos sobre los escombros mismos de su propia casa.

El espíritu de la Nación no está destrozado por diferentes ambiciones; está unido, se mantiene enérgicamente unido por los mismos ideales; pero hay que destruir, hacer añicos el monumental edificio de calumnias que se proponen continuar erigiendo los malos mexicanos. Haremos justicia a los hombres que han servido a su patria y que se han retirado con dignidad por creerlo oportuno.

En la lealtad, en la dignidad, en el decoro de las opiniones, en el respeto con que amparemos nuestras palabras y realicemos nuestra obra, estriba el aseguramiento del porvenir.»

Estamos «al filo del agua». El general Díaz abandona el poder y el país y gran parte de la estructura política y social de entonces se derrumba, pero a pesar de las tormentas y de las convulsiones, perdura y acrisola el espíritu de México, que se revela, una vez más, «impecable y diamantino».

El propósito de opinar sobre el momento que vivía el país no se realizó. El esforzado editor de la *Revista Moderna* cerró los ojos mortales el 20 de mayo de 1911. Se le dedicó en homenaje el número de junio, que fue el postrero y que no he logrado ver.

Tengo la esperanza de que a pesar de lo deshilvanado y esquemático de esta nota a que me obliga la cortedad de mis recursos, se puedan sacar algunas conclusiones. Una muy importante me parece esa unidad, esa reciprocidad de influencias entre los artistas literarios y plásticos a que hice mención, que fue el instrumento perfecto para que la publicación dejara huella perdurable en la evolución de nuestra poesía, que se ennobleció, proceso, además, que contribuyó eficazmente a la consolidación del modernismo, con todas sus consecuencias.

Para México, en particular, debe ponerse de relieve que ninguno de los poetas de significación, independientemente de su escuela o tendencia personal, fue excluido. A los nombres ya citados podríamos agregar otros contrastados entre sí: Rebolledo y Pagaza; Olaguíbel y Luis G. Urbina, y algunos de los Ateneístas.

Una vida tan prolongada y tan llena de incidentes vitales y literarios como tuvo la publicación que me ocupó, apenas cabe en los límites de esta charla que está a punto de sobrepasar la bondad de este ilustrado auditorio, al que presento mi profundo agradecimiento.

[Este texto se publicó inicialmente en el volumen colectivo *Las revistas literarias de México*, I, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963, y se recopiló en el libro de Porfirio Martínez Peñalosa *Algunos epígrafes del modernismo y otras notas*, México, Edición Camelina, 1966 (11-33). La presente es versión corregida.]

VI

EL ANTIMODERNISMO

JOSE DELEITO Y PIÑUELA

¿QUE ES EL MODERNISMO Y QUE SIGNIFICA COMO ESCUELA DENTRO DEL ARTE EN GENERAL Y DE LA LITERATURA EN PARTICULAR?

LEMA:
Arte y progreso

La febril actividad, el continuo cambio que caracterizan a la sociedad contemporánea tienen obligado trasunto en el arte que ésta produce, pues siempre las obras artísticas, por mucho que su creador se abisme en el estudio de su propia conciencia o en evocar las aladas imágenes que se esfuman primero y toman forma y colorido después en la nebulosa región de la fantasía, conservan ecos, reminiscencias, rasgos del medio social en que brotan. Diríase que el alma de las colectividades, por extraña fuerza expansiva, se filtra en la creación individual, comunicándole algo de aquello que le es propio y distintivo.

Por eso es imprescindible dirigir nuestras miradas al estado presente de la vida política y social si queremos entender la marcha de la literatura y el arte novísimos.

El actual período histórico, igual que toda época de transición, ofrece crisis violentas, confusión de ideales, vagos anhelos, crepúsculos de un mundo próximo a hundirse envuelto en sudario de sombras, y albores de una civilización futura que se inicia; todo luchando en mezcla hirviente y caótica, que ha de perdurar hasta que del choque entre tan contrarios elementos surja la humanidad de mañana, vaciada en moldes distintos que la de ayer, pero en moldes fijos y concretos.

Esta indeterminación, esta vaguedad, esta lucha se reflejan en las manifestaciones artísticas, dando nota especial a su carácter, que es, aunque resulte paradójico, la ausencia de todo carácter, si por tal cualidad se entiende una determinada direción, un peculiar modo de ser sujeto a cánones y principios.

El desprecio a toda autoridad, el predominio individualista, que surge como reacción contra el colectivismo y va minando los cimientos de las viejas sociedades, tenía también que comunicar su revolucionario empuje a la esfera del arte: a los ácratas de la política corresponden los ácratas de la poesía, de la música y de la pintura, predecesores de aquéllos en la realización de su ideal, porque en el mundo de la belleza, la piqueta, demoledora de lo construido, puede penetrar más libremente que en la prosaica vida real, cuyos elementos ofrecen solidísima cohesión.

Pues bien: la acracia, la anarquía, esto es, a mi entender, el *modernismo* que hoy impera en la vida del arte; fenómeno complejo, de tendencias diversificadas y múltiples, pero que presenta como marca típica la exaltación del elemento individual.

No juzgo apropiado el nombre de escuela para calificar el modernismo, porque toda escuela implica preceptos obligatorios, sumisión a una autoridad, organización sistemática, y justamente en la ausencia de tales condiciones cifra el movimiento modernista su razón de existir. Hasta el nombre, notoriamente impropio y vago, con que se pretende designar tan heterogénea agrupación, lleva implícito el prefijado empeño de buscar siempre la última palabra en punto a emociones estéticas desconocidas, a impresiones nuevas, a cuantos elementos, provenientes de las más opuestas direcciones, sean capaces, por lo inesperados y exóticos, de romper la glacial monotonía de nuestra existencia con una sensación o un placer jamás sentidos.

Continua variedad de ideas y formas, sonidos y matices: he aquí el lema inscrito en las banderas de los modernistas. Fijar un arquetipo de belleza sería para ellos petrificar el arte.

Si algún elemento hallamos que predomine en las nuevas concepciones artísticas, es el idealismo, eterno e invencible adversario del realismo, que renace a nueva vida en la última etapa de la centuria XIX, en son de protesta contra el radicalismo naturalista, el cual, reflejando el apogeo de la industria y de la ciencia, la fiebre del utilitarismo y producción que nos envuelve con su atmósfera de hulla calcinada, redujo el arte a lo meramente externo e hizo gala de despreciar cuanto se sustrae a representaciones sensibles y analíticas.

El triunfo de la materia engendró en los espíritus desaliento, primero, y más tarde necesidad de volver al mundo de la abstracción y la fantasía para calmar la sed de lo ideal y absoluto. Y en tanto que esa oleada de utilitarismo y fuerza ha creado una novísima estética arquitectónica, de que es elemento primordial el hierro, como ha podido apreciarse en la última Exposición de París, la generalidad de las artes ofrecieron en el ensueño y la quimera un asilo para que reposase el hombre abrumado por la fatiga diaria.

La desviación de la realidad presente no ha podido ser mayor. La naturaleza, despreciada por vulgar, ha sido vista a través de la obra de arte que la sublimaba; y aun la pintura, realista por naturaleza, ha relegado a segundo término la armonía entre la línea y el colorido para expresar lo misterioso, lo oculto, la angustia que esparce el silencio, la vaga melancolía crepuscular, el ignorado ritmo de las cosas inmóviles, y a veces lo aéreo e impalpable, como el rápido ondular de la danza Fuller, que lleva al lienzo fantasmas luminosos, tornasolados matices, etéreas figuras y creaciones aladas.

Esa misma corriente espiritualista, y la ausencia de ideal concreto capaz de dar vida y forma a un estilo propio, han coadyuvado a un nuevo renacimiento de épocas muertas en la esfera del arte, pues la lejanía que envuelve en poética bruma a los siglos pasados los hace eterna fuente de inspiración idealista. Pero, nótese bien, no es un renacimiento lógico y progresivo, restaurador de ciclos de perfección en el orden de la belleza, como lo fue el renacimiento neoclásico, que vino a armonizar la materia con el espíritu. No, la restauración que ahora surge se inspira en el deseo de volver a la primitiva sencillez y rusticidad, al arte informe y tosco, producto de civilizaciones incipientes. En arquitectura acoge y armoniza todos los estilos, mezclando arcadas ojivales con alicatados árabes, y pórticos griegos con ornamentaciones bizantinas; pero en las demás artes bellas busca por sistema lo imperfecto, lo pálido, lo extravagante y lo infantil. Desentierra el Oriente, imitando las rudimentarias y exóticas figuras egipcias, asirias y caldeas, anteriores al genio escultórico, profundamente universal y humano, de Fidias, y retorna al espiritualismo de los siglos medios, divinizados ya por los románticos, con los miniaturistas ojivales, los góticos flamencos, los fresquistas italianos

y las pinturas y grabados que se inspiran en las iluminaciones de los viejos libros religiosos. En música deja oír nuevamente las melodías tristes o patéticas de celtas y escandinavos en sus tiempos heroicos, e impregna las estrofas de la poesía con lánguidas añoranzas y canturias místicas de antaño.

Dentro de la literatura en particular, la confusión no es menos evidente. Estetas, simbolistas, decadentistas, instrumentistas y otras sectas poéticas, mal diferenciadas entre sí, surgen en los últimos veinte años como reacción contra las plasticidades de la escuela parnasiana, e intentan emancipar el arte de la férula tradicional, que ahoga su libre vuelo entre las mallas de estrecha preceptiva.

Pronto de esa revolucionaria falange se destacaron los simbolistas, principales campeones del modernismo literario, quienes dan a la vida un sentido oculto, inaccesible a los observadores vulgares, y, abstrayéndose de lo aparente y superficial, aspiran a descubrir *el alma de las cosas,* haciendo vibrar al unísono con ella su alma propia, unidas ambas por misteriosa correlación.

El simbolismo, que tiene por profetas a Mallarmé y Verlaine, huye del razonamiento y el análisis, se eleva a las azuladas regiones de lo suprasensible, y desde allí mira lo ideal y lo real unidos en borrosa confusión, sin deslindar la línea que separa el aspecto material de los objetos y la significación que pretende atribuírseles.

Encastillado en el alcázar de sus paradojas, sólo ve tinieblas donde todos perciben luz, y hace gala de oscuridad e inconsciencia porque en emociones de tal linaje halla el único sentido claro del mundo, llegando a decir, con Oscar Wilde, que la Naturaleza es una simple imitación de las creaciones artísticas, y los únicos personajes reales son los que nunca han existido.

Lo patético y lo infantil, lo altisonante y lo trivial, escepticismo y fe, desilusiones y esperanzas, realidades y ensueños, atávicas reminiscencias y profecías, tedio y angustia, sentimentalismo y crueldad, ironía y candor; todo se armoniza, todo se enlaza y confunde en el simbolismo, velado por discreta penumbra. Hay en él efectos de aurora y ocaso, elegías inspiradas en las hojas que se desprenden de los árboles y se agitan en danzas multiformes, catedrales góticas donde el espíritu se eleva al cielo en alas de cristiana oración, brillos de astros que

parecen sonreírnos desde un mundo más puro, recuerdos de infancia, meditaciones ultraterrestres, escenas paganas entre faunos y ninfas, miserias de obrero, himnos a la nieve que blanquea el paisaje, princesas y borrachos, héroes y mendigos.

El poeta modernista unas veces desarrolla los mitos del más allá y otras se inspira en las ansias de liberación que siente el mundo; ya expresa situaciones indefinidas, raros fenómenos anímicos e impresiones de silencio; ya describe minuciosamente la belleza de una flor o los efectos de luz; ya canta por sistema lo pálido, lo difuso, lo que se marchita y muere; ya trata de sintetizar los más complejos estados de conciencia. En ocasiones baña su espíritu en la tenue claridad de un rayo de luna, y se siente penetrado por la calma infinita, el suave perfume y el amoroso efluvio que inunda nuestro ser en noches de primavera. Entonces halla en todo lo creado maravillosas y dulces armonías, y el crujir de la rama, el aletear del insecto, el soplo de la brisa, el murmullo del arroyo, lo más leve, lo más ínfimo, conmueve su ser con intensas vibraciones. A veces, por contraste rudo, aplica la sátira, y el desprecio al mundo físico, a la manera de Julio Laforgue, esclarecido apóstol simbolista, quien se burla donosamente de *Mamá Naturaleza,* encontrando graciosa y peregrina la obstinación con que se empeña en seguir su inmutable curso.

Pero si no tiene un carácter determinado el modernismo en cuanto a su fondo, ofrece elementos más precisos en la forma, pues el desconocimiento del valor propio de cada arte, que llevó a los parnasianos a convertir la poesía en esclava de la pintura, induce a los simbolistas a identificarla con la música, y para esto tuercen la naturaleza significativa de las palabras hasta hacer de ellas sonidos tonalizados, creando lo que ya Mallarmé calificó de *verso-orquesta,* verso armonioso y musical, que, como una sonata o un nocturno, engendra imágenes pálidas y sensaciones variables en cada individuo. No se arredran ante el uso de voces arcaicas, neologismos arbitrarios, ritmos discordantes y expresiones toscas, si con materiales tan deficientes renuevan sin cesar el estilo poético.

La antigua métrica, con sus estrechos principios, les parece de insoportable monotonía, y juzgando poco revolucionario el verso libre, rompen la cadencia clásica, la regularidad tradicional, y hacinan las palabras en ex-

tensas hileras semejantes a prosa, donde sólo un oído sutil puede hallar la oculta armonía de la ley rítmica que las regula.

Todo en el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento. Las sociedades, como los individuos, envejecen, y esto es causa del egoísmo senil, origen de ese orgullo literario que hace cultivar el *yo* exclusivamente; produce también aumento de sensibilidad, desgaste de las impresiones ordinarias, a fuerza de repetirlas, y, como consecuencia, perversión de los sentidos, refinamientos exóticos de una voluptuosidad enfermiza.

Esto nos da la clave del moderno decadentismo divinizado por Baudelaire en sus *Flores del mal;* tendencia que responde más que ninguna otra fase modernista al proceso degenerativo señalado por Max Nordau.

Erotismos y obscenidades, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el *satanismo,* o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido; todo en los decadentes implica una anestesia moral, una emotividad desenfrenada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura.

No es el arte modernista un arte fecundo y pletórico de savia; no: es una disgregación de fuerzas, una desintegración orgánica, que corresponde a la desintegración social. Hay en él gérmenes vitales, pero es la germinación parasitaria que brota de los cuerpos muertos en la continua evolución de la materia; luz y colores, mas no los que engendra el sol con sus prolíficos rayos, sino los que produce el sepulcro con sus fosforescencias que siniestramente fulguran.

Nada importa; el arte no dejará de existir vencido por la ciencia, como afirma Nietzsche con desconsolador pesimismo, porque el culto a la belleza, el goce de lo ideal han de ser eternamente el perfume de la vida, el refugio sagrado contra las impurezas de la realidad; algo que radica en lo más hondo, en lo más íntimo e inmutable del alma humana.

Pero si no asistimos a la agonía del arte, estamos ante una de sus transformaciones más críticas y difíciles. En el fondo de las tinieblas se agitan energías poderosas en espera del venidero impulso que las unifique, del faro que las oriente en su errabunda marcha.

La anarquía no puede perdurar. Tengamos fe, ya que hemos arrojado a todos los dioses de los altares de la

Belleza, en que ha de venir un *superhombre* a echar los cimientos del futuro dogma artístico, fijando concretas fórmulas y aunando en haz común, luminoso y radiante todas las aspiraciones inconexas, los heterogéneos matices, las múltiples fases de ese modernismo brumoso, artificial, incoherente y alambicado. Aparecerá el titán que magnetice, imponga, si es preciso, la tiranía de su genio, y, al comunicar sangre nueva y juvenil al galvanizado arte que hoy prepondera, le diga con voz solemne y majestuosa, cual nuevo Mesías de redención: «Levántate y anda.»

[*Gente Vieja*, Madrid (30 de abril, 1902), 1-2.]

BIBLIOGRAFIA SELECTA

ANDERSON, Robert Roland: *Spanish American Modernism: a Selected Bibliography,* Tucson, University of Arizona Press, 1970.
ANDERSON, Santiago: *Modernismo y modernistas,* Guatemala, Tip. Nacional, 1935.
ARRIETA, Rafael Alberto: *Introducción al modernismo literario,* Buenos Aires, Editorial Columba, 1956.
BLANCO FOMBONA, Rufino: *El modernismo y los poetas modernistas,* Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929.
BLANCO GARCÍA, R.: *Los voceros del modernismo,* Barcelona, 1908.
BOHIGAS, Oriol: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista,* Barcelona, Lumen, 1973.
BOLLO, Sara: *El modernismo en el Uruguay,* Montevideo, Imprenta Uruguaya, 1951.
BROSSA, Jaume: *Regeneracionisme i modernisme,* ed. de J. Ll. Marfany, Barcelona, 1969.
BUENO, Salvador: *Contorno del modernismo en Cuba,* La Habana, Imp. Talleres Tipográficos de Editorial Lex, 1950.
CARTER BOYD, G.: *La Revista de América,* edición facsímil con un estudio preliminar por G. Carter Boyd. Managua, publicación del centenario de Rubén Darío, edición de la Comisión Nacional para la celebración del centenario del nacimiento de Rubén Darío, con la colaboración del Instituto Nacional de Seguridad Social, 1966-1967.
CASTAGNINO, Raul, H.: *Imágenes modernistas,* Buenos Aires, Editorial Nova, 1967.
CASTILLO, Homero: *Estudios críticos sobre el modernismo,* introducción, selección y bibliografía por Homero Castillo, Madrid, Gredos, 1968.
CIRILI PELLICER, Alejandro: *El arte modernista catalán,* Barcelona, Aymá, 1951.
CRAIG, G. Dundas: *The Modernist Trend in Spanish American Poetry,* Berkeley, University of California Press, 1934.
DAVISON, Ned J.: *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism,* Boulder, Colorado, Pruett Press Inc., 1966.
—: *El concepto del modernismo en la crítica hispánica,* Buenos Aires, Nova, 1971.

DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
FAURIE, Marie-Joseph: *Le Modernisme hispano-américan et ses sources françaises*, París, Centre de Recherches de l'Institut Hispanique, 1966.
FEIN, John M.: *Modernism in Chilean Literature*, Durban, North Carolina, Duke University Press, 1965.
FERRERES, Rafael: *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, Taurus, 2.ª ed., 1981.
—: *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1974.
GICOVATE, Bernardo: *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Asomante, 1962.
GÓMEZ CARRILLO, Enrique: *El modernismo*, Madrid, Librería Española y Extranjera de Francisco Beltrán, 1914.
GONZÁLEZ, Manuel Pedro: *Notas en torno al modernismo*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1964.
—: *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Gaudarrama, 1979.
— y FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Eugenio. Véase JIMÉNEZ, Juan Ramón: *El modernismo.*
HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del modernismo*, 2.ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
HERNÁNDEZ AQUINO, Luis: *El modernismo en Puerto Rico: poesía y prosa*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, Ed. de la Torre, 1967.
JARDÍ, Enric: *Historia de Els 4 gats*, Barcelona, Eedos, 1972.
JIMÉNEZ, Juan Ramón: *El modernismo. Notas en torno a un curso*, 1953. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962.
LAGUERRE, Enrique A.: *La poesía modernista en Puerto Rico*, San Juan, Ed. Coqui, 1969.
LILVAK, Lily: *Transformación industrial y literatura*, Madrid, Taurus, 1980.
LOPRETE, Carlos Alberto: *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Posesión, 1955.
LOZANO, Carlos: *Rubén Darío y el modernismo en España. 1888-* Americas Publishing Company, 1968.
LLACH, E.: *El modernismo en literatura*, Sevilla, 1914.
LLAMBÍAS DE AZEVEDO, Alfonso: *El modernismo*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1950.
MACHADO, Manuel: *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana, 1913.
MAINER, José Carlos (ed.): *Modernismo y 98*, vol. VI de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1979.
MARFANY, *Joan* Lluis, véase BROSSA, Jaume: *Regeneracionisme i modernisme.*
—: *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1975.
MARTÍNEZ, David: *El modernismo*, Buenos, Aires, Edtorial Huemul, S. A., 1961.

MATLOWKY, Bernice D.: *The Modernist Trend in Spanish American Poetry,* Washington, D. C., Pan American Union, 1952.
MAYA, Rafael: *Los orígenes del modernismo en Colombia,* Bogotá, Imprenta Nacional, 1961.
MAZZEI, Angel: *El modernismo en la Argentina. Las baladas,* Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1958.
—: *El modernismo en la Argentina. La poesía de Buenos Aires,* Buenos Aires, Ciordia, 1963.
MONNER SANS, José María: *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano,* México, El Colegio de México, 1952.
MOSTAJO, Francisco: *El modernismo y el americanismo. Los modernos peruanos,* Arequipa, Imp. de la Revista del Sur, 1896.
OLALLA, Sabino: *El modernismo sin máscaras. Sus doctrinas, causas y remedios,* Barcelona, 1908.
PACHECO, José Emilio: *Antología del modernismo. 1884-1921,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, 2 vols.
PÉREZ PETIT, Víctor: *Los modernistas,* Montevideo, Editora Nacional, 1903.
PLANES, Ramón: *El modernismo a Sitges,* Barcelona, Ed. Selecta, 1969.
PRAT, Ignacio: edición y estudio de *Poesía modernista española,* Madrid, Cupsa, 1978.
RAFOLS, J. F.: *El arte modernista en Barcelona,* Barcelona, 1943.
—: *Modernismo y modernistas,* Barcelona, Ediciones Destino, 1949.
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario: *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica,* Santiago de Chile, Instituto de Literatura Chilena, 1967.
SCHULMAN, Ivan A.: *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal,* México, Colegio de México, 1966.
—: *El modernismo hispanoamericano,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.
—: *Martí, Darío y el modernismo,* Madrid, Gredos, 1969.
SELUJA CECÍN, Antonio: *El modernismo literario en el Río de la Plata,* Montevideo, Imp. Sales, 1965.
SILVA CASTRO, Raúl: *Antología crítica del modernismo,* Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1963.
SILVA UZCATEGUI, R. D.: *Historia crítica del modernismo en la literatura castellana,* Barcelona, Imp. Vda. de Tasso, 1925.
TAURO, Alberto: *«Contemporáneos» y «Cultura», dos revistas de la generación modernista. Contribución a una bibliografía peruana,* Lima, Librería e Imp. Gil, 1938.
TORRES RIOSECO, Arturo: *Precursores del modernismo,* Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1963.
URIBE FERRER, René: *Modernismo y poesía contemporánea,* Medellín, La Tertulia, 1962.
VALDÉS, Héctor: *Indices de la Revista Moderna (1898-1903),* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
VALENTÍ, Eduard: *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos,* Barcelona, Ariel, 1967.
VALMALS, A. de: *Los voceros del modernismo,* Barcelona, 1908.
VELA, Arqueles: *Teoría literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica,* México, Botas, 1949.
ZEREGA-FOMBONA, A.: *Le Symbolisme français en la poésie espagnole moderne,* París, Mercure de France, 1919.

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR,
EL DIA 10 DE ABRIL DE 1981,
EN LOS TALLERES DE
ARTES GRAFICAS IBEROAMERICANAS, S. A.
TOMAS BRETON, 51
MADRID - 7

OTROS TITULOS
DE LA
COLECCION PERSILES

10. José Bergamín: **Fronteras infernales de la poesía.**
18. Américo Castro: **De la Edad conflictiva.**
27. Rafael Ferreres: **Los límites del Modernismo.**
31. Edward C. Riley: **Teoría de la novela en Cervantes.**
33. Alonso Zamora Vicente: **Lengua, literatura, intimidad.**
35. Azorín: **Crítica de años cercanos.**
38. José Corrales Egea: **Baroja y Francia.**
39. Edith Helman: **Jovellanos y Goya.**
40. G. Demerson: **Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo.**
41. J. M.ª Castellet: **Iniciación a la poesía de Salvador Espriu.**
42. Georges Bataille: **La Literatura y el Mal.**
43. Domingo Ynduráin: **Análisis formal de la poesía de Espronceda.**
44. R. M. Albérès: **Metamorfosis de la novela.**
45. Fernando Morán: **Novela y semidesarrollo.**
46. Gabriel Celaya: **Inquisición de la poesía.**
47. W. Benjamín: **Iluminaciones, I (Imaginación y sociedad).**
48. Julien Green: **Suite inglesa.**
49. Oscar Wilde: **Intenciones.**
50. Julio Caro Baroja: **Los Baroja.**
51. Walter Benjamín: **Iluminaciones, II (Baudelaire: Poesía y capitalismo).**
52. C. M. Bowra: **La imaginación romántica.**
53. Luis Felipe Vivanco: **Moratín y la ilustración mágica.**
54. Paul Ilie: **Los surrealistas españoles.**
55. Julio Caro Baroja: **Semblanzas ideales.**
56. Juan Ignacio Ferreras: **La novela por entregas (1840-1900).**
57. J. Benet, C. Castilla del Pino, S. Clotas, J. M. Palacio, F. Pérez y M. Vázquez Montalbán: **Barojiana.**
58. Evelyne López Campillo: **La «Revista de Occidente» y la formación de minorías.**
59. J. M.ª Aguirre: **Antonio Machado, poeta sombolista.**
60. Northrop Frye: **La estructura inflexible de la obra literaria.**
61. A. Jiménez Fraud: **Juan Valera y la generación de 1868.**
62. Serie «El escritor y la crítica»: **Benito Pérez Galdós.** (Edición de Douglass M. Rogers.)

63. Serie «El escritor y la crítica»: **Antonio Machado.** (Edición de Ricardo Gullón y Allen W. Phillips.)
64. Serie «El escritor y la crítica»: **Federico García Lorca.** (Edición de Ildefonso-Manuel Gil.)
65. Juan Ignacio Ferreras: **Los orígenes de la novela decimonónica en España (1800-1830).**
66. Jesús Castañón: **La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750).**
67. María Cruz García de Enterría: **Sociedad y poesía de cordel en el Barroco.**
68. Marthe Robert: **Novela de los orígenes y orígenes de la novela.**
69. Juan Valera: **Cartas íntimas (1853-1879).**
70. Richard Burgin: **Conversaciones con Jorge Luis Borges.**
71. Stephen Gilman: **«La Celestina»: arte y estructura.**
72. Lionel Trilling: **El Yo antagónico.**
73. Serie «El escritor y la crítica»: **Miguel de Unamuno.** (Edición de A. Sánchez Barbudo.)
74. Serie «El escritor y la crítica»: **Pío Baroja.** (Edición de Javier Martínez Palacio.)
75. Agnes y Germán Gullón: **Teoría de la novela.**
76. Serie «El escritor y la crítica»: **César Vallejo.** (Edición de Julio Ortega.)
77. Serie «El escritor y la crítica»: **Vicente Huidobro.** (Edición de René de Costa.)
78. Serie «El escritor y la crítica»: **Jorge Guillén.** (Edición de Biruté Ciplijauskaité.)
79. Henry James: **El futuro de la novela.** (Edición, traducción, prólogo y notas de Roberto Yahni.)
80. F. Márquez Villanueva: **Personajes y temas del Quijote.**
81. Serie «El escritor y la crítica»: **El modernismo.** (Edición de Lily Litvak.)
82. Aurelio García Cantalapiedra: **Tiempo y vida de José Luis Hidalgo.**
83. Walter Benjamín: **Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones, III).**
84. Mario Vargas Llosa: **La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary).**
85. Serie «El escritor y la crítica»: **Rafael Alberti.** (Edición de Miguel Durán.)
86. Serie «El escritor y la crítica»: **Miguel Hernández.** (Edición de María de Gracia Ifach.)
87. Francisco Pérez Gutiérrez: **El problema religioso en la generación de 1868 (La leyenda de Dios).**
88. Serie «El escritor y la crítica»: **Jorge Luis Borges.** (Edición de Jaime Alazraki.)
89. Juan Benet: **En ciernes.**
90. Serie «El escritor y la crítica»: **Novelistas hispanoamericanos de hoy.** (Edición de Juan Loveluck.)
91. Germán Gullón: **El narrador en la novela del siglo XIX.**
92. Serie «El escritor y la crítica»: **Pedro Salinas.** (Edición de Andrew P. Debicki.)
93. Gordon Brotherston: **Manuel Machado.**

94. Juan I. Ferreras: **El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870).**
95. Fernando Lázaro Carreter: **Estudios de Poética (La obra en sí).**
96. Serie «El escritor y la crítica»: **Novelistas españoles de postguerra.** (Edición de Rodolfo Cardona).
97. Serie «El escritor y la crítica»: **Vicente Aleixandre:** (Edición de José Luis Cano.)
98. Fernando Savater: **La infancia recuperada.**
99. Vladimir Nabokov: **Opiniones contundentes.**
100. Hans Mayer: **Historia maldita de la Literatura. (La mujer, el homoxexual, el judío.)**
101. Etiemble: **Ensayos de Literatura (verdaderamente) general.**
102. Joaquín Marco: **Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX** (2 vols.).
103. Serie «El escritor y la crítica»: **Luis Cernuda.** (Edición de Derek Harris.)
104. Edward M. Forster: **Ensayos críticos.**
105. Serie «El escritor y la crítica»: **Leopoldo Alas, «Clarín».** (Edición de José María Martínez Cachero.)
106. Saul Yurkievich: **La confabulación con la palabra.**
107. Stephen Gilman: **La España de Fernando de Rojas.**
108. Serie «El escritor y la crítica»: **Francisco de Quevedo.** (Edición de Gonzalo Sobejano.)
109. Ricardo Gullón: **Psicologías del autor y lógicas del personaje.**
110. Serie «El escritor y la crítica»: **Mariano José de Larra.** (Edición de Rubén Benítez.)
111. **Historia de las literaturas hispánicas no castellanas,** planeada y coordinada por José María Díez Borque.
112. Robert L. Stevenson: **Virginibus puerisque y otros escritos.**
113. Serie «El escritor y la crítica»: **El Simbolismo.** (Edición de José Olivio Jiménez.)
114. Mircea Marghescou: **El concepto de literalidad.**
115. Theodore Ziolkowski: **Imágenes desencantadas (Una iconología literaria).**
116. **Historia de la Literatura española,** planeada y coordinada por José María Díez Borque. Tomo I: **Edad Media.**
117. Idem, tomo II: **Renacimiento y Barroco (siglos XVI y XVII).**
118. Idem, tomo III: **Siglos XVIII y XIX.**
119. Idem, tomo IV: **Siglo XX.**
120. Hans Hinterhäuser: **Fin de siglo.**
121. Serie «El escritor y la crítica»: **Pablo Neruda.** (Edición de Emir Rodríguez Monegal y Enrico Mario Santí.)
122. Ricardo Gullón: **Técnicas de Galdós.**
123. Lily Litvak: **Transformación industrial y literatura en España 1895-1905).**
124. Antonio Márquez: **Literatura e Inquisición.**
125. Manuel Ballestero: **Poesía y reflexión (La palabra en el tiempo).**
126. Serie «El escritor y la crítica»: **Julio Cortázar.** (Edición de Pedro Lastra).

«El escritor y la crítica» presenta en volúmenes monográficos un completo panorama de los estudios más importantes dedicados a un género, un período o un movimiento literario. De esta manera aporta a estudiantes, investigadores y críticos trabajos aparecidos en distintas latitudes, en idiomas diversos y en revistas de difícil acceso en alguna ocasión. El trabajo del editor, especialista del tema, sistematiza y da unidad a la obra de un autor, situándolo en un amplio contexto que llega más allá de lo literario.